LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

MARTIN SCORSESE

Raging Bull



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan…), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : **www.site-image.eu**



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.





SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique 1

Réalisateur – L'enfant hyperactif… 2

Acteur – De Niro, monstre polymorphe d'Hollywood 4

Genèse – « *Je fais ce film pour moi, non ?* » 4

Genre – « *Un film de kamikaze* » 6

Avant la séance – Anti-héros 7

Découpage séquentiel 8

Récit – Une vie en pointillés 9

Mise en scène – Question de style 10

Séquence – Duel fratricide 12

Plans – Courte vue 14

Motif – Animal 15

Technique – Montage 16

Témoignage – Thelma Schoonmaker, monteuse 17

Pistes de travail – La famille 18

Atelier – Le noir et blanc au temps de la couleur 19

Filiations – Un film unique 20

Sélection bibliographique

Directeur de la publication : Éric Garandeau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Ciclic
Rédactrice du livret : Suzanne Hême de Lacotte
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (printemps 2012) : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique – 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél. : 02 47 56 08 08. www.ciclic.fr

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012

FICHE TECHNIQUE



Affiche française

Raging Bull
États-Unis, 1980

Réalisation :	Martin Scorsese
Scénario :	Paul Schrader et Mardik Martin, d'après *Raging Bull, autobiographie de Jake La Motta* de Jake La Motta, Joseph Carter et Peter Savage
Directeur de la photographie :	Michael Chapman
Montage :	Thelma Schoonmaker
Costumes :	Jack Mortellaro
Supervision artistique :	Gene Rudolf
Son :	Frank Warner
Production :	Irwin Winkler et Robert Chartoff / United Artists
Producteur exécutif :	Peter Savage
Distribution France (2012) :	Carlotta Films
Durée :	2 h 09
Formats :	35 mm / Noir et blanc et couleurs / 1:1.85
Sortie française :	mars 1981

Interprétation

Jake La Motta :	Robert De Niro
Vickie La Motta :	Cathy Moriarty
Joey La Motta :	Joe Pesci
Salvy :	Frank Vincent
Tommy Como :	Nicholas Colasanto

SYNOPSIS

1964 : Jake La Motta, ancien champion de boxe, s'est reconverti en *entertainer*. Il répète son texte dans la loge du night-club où il doit se produire le soir même.
Vingt-quatre ans plus tôt, Jake, « *le taureau du Bronx* », affronte Jimmy Reeves. Son frère et entraîneur, Joey, veille sur lui, tentant de concilier les intérêts du jeune boxeur et ceux de la mafia new-yorkaise qui contrôle l'organisation des championnats. Jake enchaîne les combats, connaît une ascension flamboyante jusqu'au sacre : en 1949, il décroche le titre de champion du monde après un match mythique disputé face à Marcel Cerdan. Ses victoires sur le ring ont pour pendant une vie personnelle rongée par la jalousie maladive et un sentiment d'indignité. Après un premier mariage raté, sa seconde union avec Vickie se délite. Pris dans une spirale auto-destructrice, Jake s'isole, allant jusqu'à la rupture avec son propre frère qu'il soupçonne d'entretenir une liaison avec sa femme.
Retiré du monde de la boxe, le cercle de la déchéance s'accélère : Vickie le quitte et, désormais à la tête d'une boîte de nuit, Jake est incarcéré pour une affaire de mœurs. Les années passent et l'ancien boxeur gagne désormais sa vie en se produisant dans des bars miteux. Un soir, il croise son frère avec qui il souhaite se réconcilier.
On retrouve Jake dans sa loge en 1964. Il reprend son texte une dernière fois. Après avoir touché le fond, il peut désormais se regarder en face : sa vie a été un long et douloureux combat contre lui-même dont il semble être sorti apaisé.

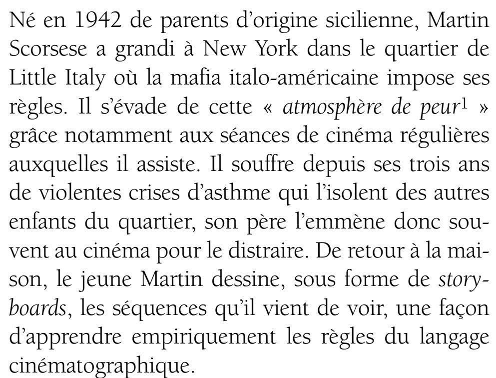
Who's Knocking at My Door ? (Warner)

RÉALISATEUR

L'enfant hyperactif du cinéma américain



Ph. Brigitte Lacombe



Né en 1942 de parents d'origine sicilienne, Martin Scorsese a grandi à New York dans le quartier de Little Italy où la mafia italo-américaine impose ses règles. Il s'évade de cette « *atmosphère de peur*[1] » grâce notamment aux séances de cinéma régulières auxquelles il assiste. Il souffre depuis ses trois ans de violentes crises d'asthme qui l'isolent des autres enfants du quartier, son père l'emmène donc souvent au cinéma pour le distraire. De retour à la maison, le jeune Martin dessine, sous forme de *storyboards*, les séquences qu'il vient de voir, une façon d'apprendre empiriquement les règles du langage cinématographique.

Quelques années plus tard, Scorsese s'inscrit en cinéma à l'université de New York. Il suit notamment les cours de Haig Mannogian à qui il dédiera *Raging Bull*. Durant ses années de formation, Scorsese consolide une connaissance du cinéma déjà solide. Il étudie notamment l'expressionnisme allemand et Eisenstein, dont les réflexions sur le montage l'impressionnent. Il découvre aussi des cinéastes qui tournent à New York en dehors du système des studios hollywoodiens, John Cassavetes et Jonas Mekas par exemple, et l'avant-garde américaine qui explore les voies d'un cinéma non-narratif. Un choix radical qu'il ne suit pas : Scorsese reste très influencé par le cinéma italien qu'il regardait plus jeune à la télévision, puis par la Nouvelle Vague qui déferle sur les écrans français à partir de 1959. Au sein de l'Université, l'apprenti cinéaste tourne plusieurs courts métrages très remarqués avant de se lancer, en 1965, dans la réalisation de son film de fin d'étude, *Who's That Knocking at My Door ?* qui sort quatre ans plus tard. Dans ce film, les thèmes et les choix de mise en scène qui marqueront l'ensemble de sa filmographie se mettent en place : les références à l'univers dans lequel il a grandi (le film se déroule à Little Italy), son style parfois proche du documentaire qui s'inspire de la Nouvelle Vague, une caméra déjà très mobile et un montage plus expressif que narratif. C'est à cette occasion que Scorsese fait la connaissance de Harvey Keitel, qui deviendra l'un de ses acteurs fétiches.

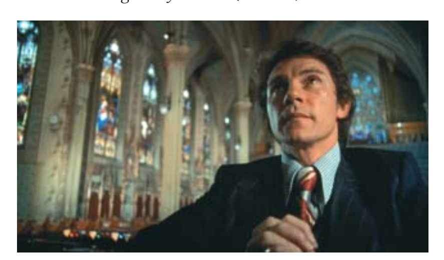
Après la sortie du film, Scorsese travaille comme monteur et assistant réalisateur sur *Woodstock*, captation du festival mythique de 1969. Il gagne ensuite Hollywood, où le producteur Roger Corman lui propose de tourner *Boxcar Bertha* (1972), expérience qui lui permet de récolter les financements nécessaires à *Mean Streets* (1973), un projet sur lequel il travaille par intermittences depuis six ans. Salué par la critique, *Mean Streets* constitue un véritable tremplin pour Scorsese, mais aussi pour Robert De Niro qui joue ici aux côtés de Harvey Keitel et dont la carrière explose avec ce film. Sa collaboration avec Scorsese se poursuit avec le mythique *Taxi Driver* (Palme d'or au festival de Cannes en 1976) et *New York, New York* (1977), dont l'échec plonge le réalisateur dans une profonde dépression, aggravée par sa dépendance aux médicaments et à la drogue. En 1978, il tourne *The Last Waltz* mais, malade et suicidaire, le réalisateur est hospitalisé. Il faut toute la force de conviction de De Niro pour que Scorsese accepte de se remettre au travail et de tourner *Raging Bull* (1980) à ses côtés.

Coup de fouet sur Hollywood

Après ce film à la fois très personnel et d'une indéniable maestria, Scorsese est considéré comme l'un des plus grands cinéastes américains de sa génération. Associé au « Nouvel Hollywood », aux côtés de Brian De Palma, Francis Ford Coppola ou Steven Spielberg, il est certain qu'il a contribué à moderniser significativement non seulement la façon de travailler avec les studios, en imposant ses choix de réalisateur, mais aussi les thèmes traités par le cinéma américain : la sexualité, la violence, les obsessions de tous ordres ne sont plus taboues.

Fort de son succès, Scorsese enchaîne les films : *La Valse des pantins* (1983), *After Hours* (1985), *La Couleur de l'argent* (1986). Il réalise *La Dernière Tentation du Christ* en 1988. Si la religion a jusqu'alors irrigué quasiment tous ses films, il s'agit ici de l'aborder de front, quitte à provoquer l'ire des autorités religieuses. Avec *Les Affranchis* (1990) et *Casino* (1995), Scorsese replonge dans l'univers des gangsters et explore de nouvelles propositions de mise en scène : Thelma Schoonmaker est en effet récompensée une seconde fois par l'oscar du meilleur montage pour Casino. Avec elle, Scorsese a renouvelé, sur ce film, l'utilisation du fondu enchaîné.

Gangs of New York (2002) inaugure une nouvelle période dans la carrière du cinéaste, déterminée



Mean Streets (Carlotta)



New York, New York (MGM / United Artists)



Taxi Driver (Sony)



Aviator (TF1)



Italianamerican (Wild Side)



The Last Waltz (MGM / United Artists)

par sa rencontre avec Leonardo DiCaprio. Ils tournent ensemble trois autres films : *Aviator* (2005), un *biopic* sur le producteur hollywoodien Howard Hughes, *Les Infiltrés* (2006), pour lequel Scorsese obtient l'oscar du meilleur réalisateur – récompense qui achève d'inclure le cinéaste dans la grande famille du cinéma hollywoodien alors que sa carrière avait débuté à la marge des studios – et *Shutter Island* (2010), l'adaptation d'un best-seller de Dennis Lehanne. En 2011 *Hugo Cabret* sort sur les écrans, première tentative en 3D du réalisateur. Ce film hommage à Georges Méliès jette un pont entre les générations et réactive, avec les techniques les plus récentes, la magie et la vigueur du cinéma des premiers temps.

Cinéaste issu de la contre-culture, passionné de rock et de musique populaire, Scorsese a inventé sa propre syntaxe cinématographique « *fondée sur le rythme, sur la subjectivisation de la réalité et l'extériorisation des perceptions*[2] ». Pierre Berthomieu a raison d'insister sur l'importance de son œuvre « *pour le cinéma hollywoodien moderne auquel il apporte un style violent, fébrile, énergique, un montage syncopé, très largement imités, et pour le cinéma classique auquel il assure une descendance fascinante et essentielle pour saisir l'avènement des voyants. Son parcours est une constante conciliation et réconciliation de la singularité avec le spectacle et les genres hollywoodiens*[3]. »

Hommages et cinéphilie

Conciliation entre fiction et documentaire également. Scorsese, dont l'esthétique travaille fortement le rapport au réel, offre aussi une place de choix au documentaire en tant que tel. Du documentaire musical (*Woodstock*, *The Last Waltz*, ou encore *Shine a Light*, 2008), à la plongée cinéphilique (*Un voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, 1995, avec Michael Henry Wilson ; *Mon voyage en Italie*, 1999) : le cinéaste n'a cessé de porter son regard sur les artistes et les œuvres qu'il aime et qui l'ont accompagné. Avec *Italianamerican* (1974), qui met en scène ses propres parents, c'est sur l'histoire de la communauté dont il est issu qu'il fait retour.

Enfin, on ne saurait évoquer la carrière de Scorsese sans préciser qu'il s'investit personnellement, depuis de nombreuses années, dans des actions de sauvegarde du patrimoine cinématographique. En 1990, il crée la Film Foundation, avec sept autres cinéastes[4], dans le but d'encourager la restauration des trésors de l'histoire du cinéma. La Film Foundation a ainsi donné une vie nouvelle à *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton ou *Shadows* de John Cassavetes.

1) Martin Scorsese, *in* Richard Schickel, *Conversations avec Martin Scorsese*, p. 45.
2) Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne, le temps des voyants*, Paris, Rouge profond, 2011, p. 590.
3) *Ibid.*, p. 589.
4) Woody Allen, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, George Lucas, Sydney Pollack, Robert Redford et Steven Spielberg. Par la suite Robert Altman et Clint Eastwood les ont rejoints.

Scorsese & De Niro

La collaboration entre Martin Scorsese et Robert De Niro est l'une des plus remarquables de l'histoire du cinéma américain moderne. Les deux hommes ont été présentés l'un à l'autre par Brian De Palma lors d'une soirée de réveillon. Scorsese offre au jeune acteur son premier grand rôle à l'occasion de *Mean Streets*. De Niro y incarne une jeune tête brûlée de Little Italy. Leur travail se poursuivra sur sept autres films. Les deux hommes ont en commun d'avoir fréquenté les mêmes quartiers et d'y avoir croisé les mêmes personnes. Mais ils partagent bien plus : une complicité telle qu'ils collaborent dès la genèse des films (il arrive que ce soit Robert De Niro qui soit à l'origine d'un film). Ils développent les projets et écrivent les dialogues ensemble, avec l'aide de coscénaristes. Leur travail en commun se poursuit sur le tournage avec une méthode qui n'appartient qu'à eux. Fondée sur l'improvisation, elle offre à l'interprète une grande liberté dans la création de son personnage. Tous les acteurs et collaborateurs qui les ont côtoyés le disent : Scorsese et De Niro ont une façon unique de communiquer, par des gestes discrets qui peuvent décontenancer les autres comédiens. Signe de la confiance que Scorsese a placé en son interprète : pour *Raging Bull*, De Niro est le seul à avoir été accepté dans la salle de montage aux côtés du cinéaste et de sa monteuse. Et c'est sans doute aux côtés de Scorsese que De Niro a déployé son art avec le plus de talent.

Acteur fétiche de Scorsese, De Niro n'a pourtant jamais véritablement incarné son double direct à l'écran. Il semble plutôt prendre en charge sa part obsessionnelle et la porter à son paroxysme : sentiment d'être investi d'une mission purificatrice (*Taxi Driver*), égocentrisme (*New York, New York*), haine de soi (*Raging Bull*), paranoïa (*La Valse des pantins*), obsession du pouvoir (*Casino*). Autant de vices qui dessinent un portrait du cinéaste en creux et sans concessions. « *Chez Scorsese, De Niro ose tout. Jamais il ne défend un personnage, ne cherche à charmer, comme peut le faire Nicholson, à susciter la compassion, comme Dustin Hoffman*[1]. »

1) Thomas Sotinel, *Martin Scorsese*, Cahiers du cinéma / Le Monde, 2007.

Filmographie commune

1973	*Mean Streets*
1976	*Taxi Driver*
1977	*New York, New York*
1980	*Raging Bull*
1983	*La Valse des pantins*
1990	*Les Affranchis*
1991	*Les Nerfs à vif*
1995	*Casino*



De Niro et Scorsese sur le tournage des *Affranchis*



De Niro et Scorsese sur le tournage de *Casino*

ACTEUR

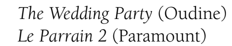
Robert De Niro, monstre polymorphe d'Hollywood











The Wedding Party (Oudine)
Le Parrain 2 (Paramount)

Les Incorruptibles (Paramount)
Mon beau-père mes parents et moi (Dreamworks)

Robert De Niro est né en 1943 à Greenwich Village, le quartier bohême de New York. Fils d'un couple de peintres, ses origines sont multiples : son grand-père paternel avait émigré d'Italie et épousé une irlandaise. Quant à sa mère, elle était originaire du Middle West. Il n'a que deux ans lorsque ses parents divorcent. Le jeune Robert s'installe avec sa mère mais continue de voir son père régulièrement. Adolescent, il fréquente les voyous de Little Italy. Surnommé Bobby Milk, le jeune garçon est timide mais traîne avec une bande d'amis, dont certains peu recommandables.

Apprentissage

À seize ans, il met un terme à ses études et devient déménageur, puis serveur dans un restaurant pour gagner un peu d'argent. Décidé à suivre des cours d'art dramatique pour s'engager dans une carrière d'acteur, il est soutenu dans ce projet par ses parents. Recalé au concours d'entrée de l'Actor's Studio, il s'inscrit dans un cours privé pour acquérir les rudiments du jeu d'acteur avant d'être autorisé, un an plus tard, à suivre les cours de la fameuse institution dirigée par Lee Strasberg. À l'Actor's Studio, il fait la connaissance de Harvey Keitel qu'il retrouvera sur les plateaux de tournage de Scorsese.
L'enseignement délivré a très profondément marqué le jeune De Niro : « *Ce sont eux qui ont cultivé en moi le sens global du théâtre et du personnage. Plutôt que d'incarner quelqu'un, ils m'ont appris à devenir réellement ce personnage, à marcher comme lui, à baisser la tête comme lui, à penser comme lui, même après la fin de la représentation ! Mais il est vrai que je m'étais déjà un peu préparé à cette gymnastique par mon adolescence vécue dans les rues de Greenwich Village où il faut rentrer la tête dans les épaules, avoir une silhouette quelconque et se confondre dans l'anonymat si l'on veut éviter les ennuis...* »
Robert De Niro fait ses débuts de comédiens sur les planches en 1963, dans *L'Ours* de Tchekhov. Puis il part six mois pour un voyage à travers l'Europe. À Paris il suit les cours de l'Alliance française et se retrouve aux studios de Boulogne-Billancourt où il fait la connaissance de Marcel Carné qui lui offre sa première apparition au cinéma, en tant que figurant, dans *Trois chambres à Manhattan* (sorti en 1965). De retour aux États-Unis, il tourne dans *The Wedding Party* de Brian De Palma (1964) et enchaîne les prestations théâtrales, avec des rôles de plus en plus importants. En 1968, Brian De Palma lui propose d'incarner un des personnages principaux de *Greetings*, rôle pour lequel il va devoir se transformer radicalement, tant sur le plan moral que physique, développant la technique de jeu qui le caractérise.

Consécrations

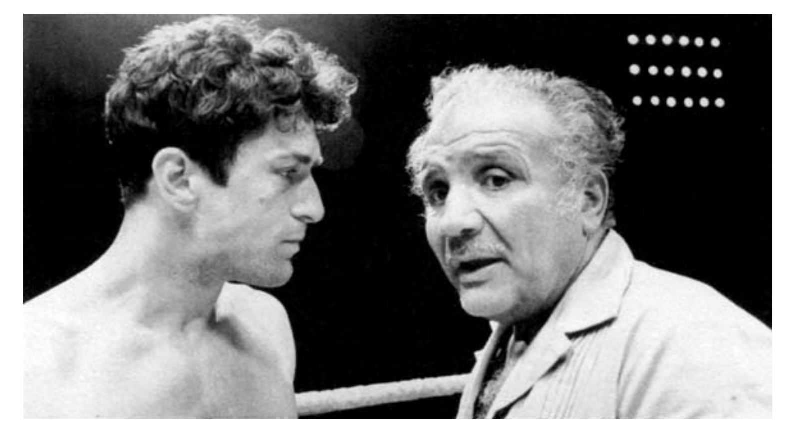
En 1970, il est présenté à Martin Scorsese lors d'un dîner chez un critique de cinéma. Le cinéaste, avec lequel l'entente est immédiate et parfaite, lui offre le rôle de Johnny Boy dans *Mean Streets*. Après cette prestation, la carrière de De Niro est lancée : il figure parmi les grands espoirs du cinéma américain. La reconnaissance ne se fait pas attendre : Francis Ford Coppola lui propose le rôle de Vito Corleone dans *Le Parrain II*, pour lequel il obtient l'oscar du meilleur second rôle masculin.
De 1976 à 1980 De Niro gravit les marches du succès : ses rôles dans *Taxi Driver*, *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino (1978), puis dans *Raging Bull*, pour lequel il obtient l'oscar du meilleur acteur, le placent au panthéon des acteurs américains, aux côtés d'Al Pacino ou de Jack Nicholson. Sa collaboration avec Scorsese se poursuit jusqu'à *Casino*, l'occasion de mettre en pratique les préceptes de l'Actor's Studio (De Niro apprend à jouer du saxophone pour *New York, New York*, conduit un taxi jour et nuit dans New York en guise de préparation à *Taxi Driver*, se soumet à un entraînement draconien pour *Raging Bull* et *Les Nerfs à vif*…).

Hyperactivité

La constance qui caractérise sa collaboration avec Scorsese n'est pas emblématique du reste de sa carrière qui se poursuit sous le signe de la diversité : il développe certes la veine du film de gangsters notamment dans *Il était une fois en Amérique* de Sergio Leone (1984) ou *Les Incorruptibles* de Brian De Palma (1987), mais diversifie son jeu dans *Brazil*, film d'anticipation de Terry Gilliam (1985) ou dans *Mission* (1986), une fresque historique de Roland Joffé. À partir de la fin des années 1980, il s'essaye à la comédie, remportant de réels succès publics, la critique restant parfois dubitative. Il joue ainsi dans *Nous ne sommes pas des anges* de Neil Jordan (1989), *Mafia Blues* de Harold Ramis (1999), où il joue avec son image d'acteur de films de gangsters, *Mon beau-père et moi* de Jay Roach (2000) aux côtés de Ben Stiller, ainsi que dans les deux volets qui ont suivi ce succès populaire. Mais Robert De Niro continue de tourner pour les plus grands réalisateurs à l'instar de Michael Mann, dans *Heat* (1995), ou de Quentin Tarantino, dans *Jackie Brown* (1998).
Devenu une des figures phares du cinéma mondial, Robert De Niro est toujours hyperactif, après quarante ans de carrière. S'il est encore régulièrement devant la caméra, il a également une activité de producteur et de réalisateur : *Il était une fois le Bronx* (1993) s'inscrit dans la communauté italo-américaine du Bronx, et *Raisons d'État* (2006) est une plongée dans la CIA au temps de la guerre froide. En 2011, Robert De Niro est nommé président du jury du festival de Cannes.

GENÈSE

« *Je fais ce film pour moi, non*[1] *?* »



Robert De Niro et Jake La Motta sur le tournage de *Raging Bull*

À l'origine du huitième long métrage de Martin Scorsese : l'autobiographie de Jake La Motta, *Raging Bull* (1970) écrite par Joseph Carter et Peter Savage d'après les souvenirs relatés par l'ancien boxeur. En 1975, Robert De Niro, fasciné par la passion et le potentiel dramatique qui se dégage du livre, le fait lire à Scorsese. Les deux hommes travaillent en étroite collaboration depuis *Mean Streets* (1973) mais Scorsese n'est ni intéressé par le sujet, ni touché par le personnage de La Motta. La boxe le laisse indifférent, autant d'un point de vue personnel que d'un point de vue cinématographique.

Convaincre Scorsese

« *Bob voulait faire le film. Pas moi : je ne comprenais rien à la boxe. Pour moi, c'est comme un jeu d'échecs physique. Il faut l'intelligence d'un joueur d'échecs pour savoir choisir les coups, et en même temps faire avec son corps.* […] *Quand j'étais petit, je regardais les matchs de boxe dans les salles de cinéma, qui étaient toujours filmés sous le même angle, et je ne parvenais jamais à distinguer les boxeurs. Je trouvais cela très ennuyeux et, en plus, je n'y comprenais rien*[2]. »
À cette époque, Scorsese vient de terminer le tournage d'*Alice n'est plus ici* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*) et s'engage déjà sur d'autres projets de films, à commencer par *Taxi Driver*. Mais De Niro tient à *Raging Bull* et insiste. L'écriture d'un premier scénario est donc confiée à Mardik Martin (qui a déjà co-signé celui de *Mean Streets*). Le scénariste effectue des recherches très détaillées sur le pugiliste, sur son entourage familial et professionnel avant de livrer une première version deux ans plus tard. Ni Scorsese ni De Niro ne sont convaincus. Les deux hommes se tournent alors vers Paul Schrader (scénariste de *Taxi Driver*) qui apporte des modifications conséquentes : il supprime tout ce qui a trait à l'enfance de Jake et propose une structure en flashback. Il développe aussi la hantise du sexe féminin du personnage de Jake. Bien que cette version soit beaucoup plus satisfaisante aux yeux de Scorsese, le cinéaste ne s'intéresse toujours pas au projet du film. En 1978 Scorsese est victime d'un grave accident de santé : surmené, très affecté par l'échec de *New York, New York* et la séparation d'avec sa seconde femme, détruit par la drogue, il est hospitalisé et reste plusieurs jours entre la vie et la mort. Cet épisode marque un tournant décisif dans la genèse du film : au fond du gouffre, le cinéaste prend enfin la mesure de la destinée de Jake La Motta : « *Quand Bobby m'a demandé à brûle-pourpoint :* "Veux-tu que nous fassions le film ?", *j'ai répondu oui. C'était devenu transparent. Ce que je venais de traverser, Jake l'avait connu avant moi. Nous l'avions vécu chacun de notre façon*[3]. » *Raging Bull* devient alors le reflet des propres démons du cinéaste, non pas une épopée sportive mais l'histoire d'une autodestruction. À sa sortie de l'hôpital, Scorsese s'isole avec De Niro pour récrire une ultime version du scénario.

Incarner les personnes réelles

En vue du tournage, le comédien se lance dans une préparation physique intense : entraîné par Jake La Motta lui-même, il apprend à boxer jusqu'à atteindre un niveau professionnel. Parallèlement, il faut choisir les acteurs des rôles secondaires : Scorsese, accompagné de sa directrice de casting, Cis Corman, privilégient des comédiens et figurants peu connus ou amateurs, originaires du Bronx, ce qui lui permet de retrouver les gestes, les regards, les accents de ce quartier de New York qui lui est si familier. Des professionnels de la boxe ont également été engagés, qui participent au réalisme du film. C'est Robert De Niro qui a remarqué Joe Pesci (Joey La Motta) : il avait été acteur de théâtre durant son enfance et avait poursuivi sa carrière comme chanteur, guitariste, amuseur. Et c'est précisément Joe Pesci qui a orienté Cis Corma et Scorsese sur Cathy Moriarty (Vickie à l'écran), jeune débutante dont la sophistication typique des années 1950 et l'autorité naturelle ont plu au cinéaste.
Le tournage débute à Los Angeles en 1979 par les scènes de combats qui nécessitent un mois de travail. Il se poursuit ensuite à New York, en décors naturels ou minutieusement reconstitués. Une interruption de quatre mois a été prévue afin de permettre à De Niro de prendre les kilos nécessaires (près de trente) pour incarner La Motta dans la dernière période. Pendant ce temps, Scorsese et Thelma Schoonmaker travaillent au montage du film, commencé dès les premiers jours de tournage.
Le film sort sur les écrans américains en décembre 1980. L'accueil du public est très mitigé, *Raging Bull* ne répondant pas aux critères du film de boxe classique auquel on s'attendait (séquences de combat très courtes, aucune glorification du héros...). Ce malentendu avec le public entraîne l'échec commercial du film, qui est par ailleurs relativement bien accueilli par la critique. *Raging Bull* inaugure avec succès le festival de Berlin en 1981 où il obtient l'ours d'argent puis il est récompensé par deux oscars : l'un revenant à Robert De Niro, consacré meilleur acteur, l'autre à Thelma Schoonmaker pour le montage.
La reconnaissance quasi unanime viendra avec les années ; en 1990, un collège de critiques américains réunis par la revue *American Film* élit *Raging Bull* comme meilleur film de la décennie. Aujourd'hui, *Raging Bull* a acquis l'aura des films cultes, ceux dont on connait des images et des répliques même sans les avoir vus.

1) Martin Scorsese, entretien avec Michel Henry, *Positif* n° 241, avril 1981, p. 60.
2) Marin Scorsese, « De Niro et moi », *in Mes plaisirs de cinéphiles*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p. 29. Paru initialement dans *Les Cahiers du cinéma* n° 500.
3) Martin Scorsese, « Entretien avec Michael Henry », p. 56.

Battling Buttler (MK2)



Soigne ton gauche (Opening)



Body and Soul (Wild Side)



Nous avons gagné ce soir (Montparnasse)

GENRE
« *Un film de kamikaze* »



« *Je n'ai jamais considéré* Raging Bull *comme un film de genre*[1]. »

Raging Bull s'inscrit à la croisée de deux genres avec lesquels il prend certaines libertés : le film de boxe et le *biopic*. Support d'une volonté de renouvellement des thématiques et des formes, la boxe est surtout un moyen pour Scorsese d'exprimer la violence morale que son personnage endure et retourne contre lui-même. Quant à l'utilisation de l'autobiographie de Jake La Motta comme matériau originel du film, elle est avant tout l'occasion pour le réalisateur d'exprimer ses propres questionnements existentiels.

Noble art et septième art

Scorsese se défend d'avoir voulu traiter de l'univers de la boxe dans *Raging Bull*, mais il n'en demeure pas moins qu'il s'inscrit dans la longue lignée des films de boxe. Son personnage principal est un boxeur, qui mène différents combats, dont certains sont présentés à l'écran.

S'agissant du film de boxe on devrait plutôt parler de sous-genre transversal qui irrigue aussi bien le film noir, le *biopic*, le western que le mélodrame... On ne compte plus les films qui mettent en scène des combats de boxe, sport de loin le plus représenté au cinéma. L'intérêt particulier du septième art pour le noble art s'explique pour plusieurs raisons : les prises de vues sont facilitées par les dimensions fixes du ring et la présence rapprochée des deux pugilistes et le ring est un catalyseur où les passions les plus primaires peuvent s'exprimer : « *Espace très réglementé où l'arbitre est très présent, le ring reste, selon les lois internationales, l'unique endroit au monde où l'on peut légalement chercher à blesser et/ou tuer un être humain sans être inquiété*[2]. » Des corps en mouvement, une destinée individuelle réduite à un combat pour la (sur)vie, quoi de plus cinématographique ?

Sport extrêmement populaire (qui, à ce titre trouve un autre point de rencontre avec le cinéma, art populaire s'il en est), la boxe est présente dans les toutes premières bandes animées, se répartissant entre les documentaires d'une part et les fictions comiques, souvent burlesques d'autre part, où le corps maltraité est prétexte au rire. On peut citer Charles Chaplin avec *Charlot champion de boxe* (1915) qui préfigure le combat de boxe des *Lumières de la ville* (1931), Buster Keaton avec *Battling Buttler* (1926) ou encore Jacques Tati avec *Soigne ton gauche* (court métrage de 1936). Ces titres ne sont que quelques exemples parmi des centaines de films dont certains se consacrent même aux combats de boxe entre animaux (chiens, chats et même coqs et lapins).

Mais assurément, l'âge d'or du film de boxe date des années 1940 et 1950, décennies au cours desquelles Hollywood en produit un nombre considérable, traçant le portrait d'une Amérique née de la violence et toujours en proie à ses contradictions. Le film de boxe devient alors un sous-genre du film noir. Scorsese en cite souvent deux dont l'originalité de la mise en scène des combats l'a profondément inspiré : *Body and soul* de Robert Rossen (1947) pour lequel le cameraman a chaussé des patins à roulettes et *Nous avons gagné ce soir* de Robert Wise (1949), où la caméra est placée à l'intérieur du ring. Lorsqu'il réalise *Raging Bull*, plusieurs films de boxe viennent de sortir sur les écrans ou sont sur le point de l'être : *Rocky* de John G. Avildsen (1976) et *Rocky 2* de et avec Sylvester Stallone (1979), produits par Irwin Winkler et Robert Chartoff (également producteurs de *Raging Bull*), *Tendre combat* de Howard Zieff (1979), *Le Champion* de Franco Zeffirelli (1979), *remake* du film éponyme de King Vidor (1931). Scorsese décide de s'en démarquer : outre le choix du noir et blanc, il prend le parti de filmer les matchs à l'intérieur des cordes en privilégiant les sensations davantage que le déroulement dramatique du match. Les combats sont par ailleurs filmés à l'aide d'une seule caméra (alors que l'usage était à l'emploi de plusieurs caméras), le plus souvent à l'épaule pour être au plus près des acteurs. Chaque combat de *Raging Bull* est par ailleurs conçu et mis en scène de façon singulière : tous ont leur rythme, leurs cadrages, leurs effets optiques et sonores propres.

Mais les combats, mis en scène avec une maestria indéniable, ne constituent pas le cœur du film : Scorsese s'intéresse à la trajectoire morale de son per-





sonnage principal. La violence sur le ring fait écho à une violence plus profonde et plus primitive encore qui s'exerce dans le cercle intime. *Raging Bull* est l'histoire d'un homme, pas celle d'un sportif.

Le *biopic*

Le terme *biopic* est la contraction de l'expression *biographical picture* (film biographique ou biographie filmée). Tout comme le film de boxe, le *biopic* apparaît avec la naissance du cinéma dans des films consacrés à de grandes figures historiques. Méliès réalise par exemple *Cléopâtre* en 1899. Contrairement à d'autres genres cinématographiques, la vitalité du *biopic* reste incontestable aujourd'hui (*J. Edgar* de Clint Eastwood en 2012).
Sa définition est plus balisée que celle du film de boxe même si, comme toute tentative de définition générique, elle reste soumise à évolution et à hybridation. Sera donc qualifié de *biopic* « *un film qui raconte la vie ou un fragment significatif de la vie d'un personnage dont l'existence historique est attestée*[3]. » Signe que c'est bien d'une trajectoire individuelle qu'il s'agit, le titre du film reprend souvent le nom ou le surnom du personnage principal. C'est évidemment le cas de *Raging Bull*, « *le taureau du Bronx* », surnom de Jake La Motta.
Outre sa célébrité, le personnage principal doit faire montre de qualités exceptionnelles (intellectuelles, tactiques, artistiques, sportives...) qui donneront lieu à des séquences de performances où le talent du protagoniste pourra s'exprimer. Scorsese inverse cette tendance : les exploits sportifs de La Motta mettent en évidence ses échecs personnels et ses combats sont soit le fruit d'une colère destructrice (le combat contre Janiro), soit l'occasion d'un châtiment contre lui-même (le dernier combat contre Robinson).
Une autre caractéristique du *biopic* est l'articulation entre des personnages et faits réels, et un ancrage fictionnel. Il est évident que *Raging Bull* a une dimension quasi documentaire dans la reconstitution du mode de vie italo-américain des années 1950, à travers le choix d'accessoires, de costumes... Scorsese a même fait appel à son père pour superviser les décors de la scène du mariage de Joey sur le toit, réplique du mariage de ses parents, pour être au plus proche de la réalité. Mais il est vrai aussi que certains événements et personnages sont le fruit d'une élaboration postérieure : le personnage de Joey par exemple est en fait la fusion de deux personnes réelles : le propre frère de Jake et son ami et confident Peter Savage.
En fait *Raging Bull* n'est pas le récit fidèle d'une période de la vie de La Motta mais une élaboration subjective du personnage de La Motta vu à travers le prisme des obsessions du réalisateur. « *J'ai mis dans ce film tout ce que je savais, tout ce que je ressentais et j'ai pensé que ce serait la fin de ma carrière. C'est ce que j'appelle faire un film de kamikaze : on met tout dedans, on oublie tout et après on essaie de trouver une autre façon de vivre*[4]. » Il n'est donc pas anodin que Scorsese apparaisse furtivement (comme dans presque tous ses films) dans le reflet du miroir où se regarde La Motta avant d'entrer en scène.

1) Martin Scorsese, *in* Richard Schikel, *Conversations avec Martin Scorsese*, Sonatine, 2011, p. 228 .
2) Julien Herbreteau, « Histoires de boxeurs », *in CinémAction n° 139, Biopic : de la réalité à la fiction*, dir. Rémi Fontanel, Charles Corlet, 2011, p. 211.
3) Raphaëlle Moine, « Le genre biopic », *in CinémAction n° 139, Biopic : de la réalité à la fiction*, dir. Rémi Fontanel, Charles Corlet, 2011, p. 23.
4) Martin Scorsese, *in Scorsese par Scorsese*, éd. établie par David Thompson et Ian Christie, Paris, Cahiers du cinéma, 1990, p. 106.

Avant la séance

Anti-héros

« *Que peut-on dire sur un type comme ça ? Le public n'a aucune raison de l'aimer. Il n'a aucun recul sur la situation ; il n'a pas de vision éclairée des choses*[1]. » Scorsese résume en quelques mots le sentiment de rejet que les spectateurs peuvent ressentir pour Jake La Motta. Si le boxeur est bien le personnage principal du film, il n'arbore cependant pas les caractéristiques propres du héros (courage, humanité, générosité, ingéniosité…), si ce n'est la force physique. Il est donc difficile pour le spectateur de s'identifier à lui. Avant la séance, les élèves pourront réfléchir au fonctionnement de l'identification au cinéma : par quels vecteurs passe-t-elle (l'empathie, l'admiration, la résonnance de situations en commun…). Une introduction à la notion de point de vue pourra également leur être proposée : *Raging Bull* comporte en effet de nombreux plans renvoyant à la propre vision de Jake sur les événements. Comment envisager alors que l'on adopte le point de vue de Jake sans s'identifier à lui ? Scorsese aurait-il alors pour ambition de nous faire comprendre le personnage à défaut de nous le faire aimer ? Le film semble précisément aller dans cette direction, du moins jusqu'à la séquence de la prison, au cours de laquelle notre regard sur Jake change. Le spectateur est invité à ressentir de la compassion pour cet homme qui tentera, dans la dernière partie du film, de sauver son âme.

1) Martin Scorsese, *in* Richard Schikel, *Conversations avec Martin Scorsese*, Sonatine, 2011, p. 232.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Le film est composé de 23 moments identifiés par leur enjeu narratif. Certains regroupent plusieurs séquences délimitées par les changements de lieu.

Générique. Jake La Motta s'entraîne seul sur un ring.

2. Répétitions (00:02:20) : 1964, à l'entrée d'un théâtre new-yorkais, un panneau annonce une représentation de Jake La Motta. Jake répète son texte dans sa loge : des extraits de Shakespeare, Tennessee Williams, Paddy Chayefsky, Rod Serling et Budd Schulberg.

3. Combat 1 (00:03:28) : 1941, Jake La Motta affronte Jimmy Reeves à Cleveland. Malgré son beau jeu et les encouragements de son frère et manager Joey, Jake perd le combat. Une bagarre généralisée s'engage dans la salle.

4. Scène de ménage (00:07:16) : le quartier du Bronx à New York. Joey se rend chez Jake accompagné de Salvy, un mafioso du quartier qui demande à Joey de faire comprendre « *la situation* » au perdant. Joey monte chez son frère. Celui-ci n'a pas digéré sa défaite et s'en prend violemment à sa femme puis insulte un voisin. Joey tente de le calmer. Jake demande à son frère de le frapper au visage.

5. Entraînement (00:14:18) : Jake s'entraîne avec Joey. Salvy et deux autres mafiosi assistent à la séance. Jake est furieux de leur présence et refuse qu'ils s'impliquent dans sa carrière. Il tient à conserver son indépendance.

6. Vickie (00:16:22) : à la piscine, Jake remarque Vickie, une jeune fille de quinze ans.

7. Bal (00:19:38) : chez les La Motta, Jake et Joey se préparent pour le bal du Chester Hall. Une scène de ménage éclate entre Jake et sa femme. Au Chester Hall, Jake aperçoit Vickie mais elle quitte la salle accompagnée de Salvy sans qu'il parvienne à lui parler.

8. Rapprochement (00:23:14) : à la piscine, Joey présente Vickie à Jake qui invite la jeune fille à une balade en voiture et à une partie de mini-golf. Ils se rendent dans l'appartement du père de Jake où ils s'embrassent.

7. Combat 2 (00:30:36) : 1943 à Detroit. Jake La Motta affronte Sugar Ray Robisnon. Jake est déclaré vainqueur et peut désormais prétendre au titre des poids moyens.

8. Masochisme (00:32:38) : bien qu'il s'impose une période d'abstinence avant chaque combat, Jake demande à Vickie de lui faire l'amour avant de se refuser subitement à elle. Il se rend dans la salle de bain où il se verse de l'eau glacée sur le sexe.

9. Combat 3 (00:36:56) : nouvelle rencontre entre La Motta et Robinson à Detroit. Robinson est déclaré vainqueur. Dans les vestiaires, Joey s'emporte considérant que la victoire leur a été volée. Jake semble accepter la défaite. Il demande à son frère de raccompagner Vickie et il reste seul.

10. Le temps passe (00:40:00) : alternance de films de famille (en couleurs) montrant la vie des La Motta au gré des mariages et des naissances, et d'images fixes des combats de Jake.

11. Janiro (00:42:35) : chez les La Motta en 1947. Jake craint de ne pas pouvoir combattre contre Janiro à cause de ses kilos en trop. Joey lui explique que ce combat lui est nécessaire pour prétendre au titre de champion du monde. Vickie dit qu'elle trouve Janiro « *beau gosse* ». Jake demande à Joey de la surveiller. Lors d'un dîner au Copacabana, Jake rejoint la table de Jimmy Commo et tient des propos désobligeants sur Janiro. De retour à la maison, il réveille Vickie pour qu'elle s'explique sur ce qu'il pense être une attirance pour le jeune boxeur.

12. Combat 4 (00:55:00) : combat entre La Motta et Janiro à New-York. Jake l'emporte par K.-O. Dans les vestiaires, il s'entraîne pour perdre du poids.

13. Tractations (00:57:01) : au Copacabana, Joey s'en prend à Vickie qui semble prendre du bon temps en l'absence de Jake. En retour elle se plaint de Jake qui la délaisse puis elle rejoint la table de Salvy. Dans un accès de colère, Joey se jette sur Salvy.
Peu après, Tommy Como réunit les deux hommes dans un club social italien et les contraint à s'excuser. Il fait part à Joey de l'attitude irresponsable de Jake. Joey rejoint son frère à la piscine et lui explique qu'à la demande de Jimmy, il va devoir « se coucher » lors du prochain match. La rumeur d'un match truqué se répand.

14. Combat 5 (01:06:41) : La Motta rencontre Billy Fox à New York et se laisse battre sans aucune résistance. Le match est suspendu et Fox déclaré vainqueur. Jake s'effondre en larmes dans les vestiaires. De retour chez lui, La Motta est furieux car son titre a été suspendu le temps qu'une enquête soit menée visant à déterminer si le match a été truqué.

15. Jalousie (01:10:57) : 1949, à Detroit, La Motta doit affronter Marcel Cerdan, tenant du titre. À l'hôtel, avant le match, Jake est nerveux. En proie à une jalousie de plus en plus incontrôlable, il ne supporte pas la familiarité de Vickie envers Jimmy, venu leur rendre visite.

16. Combat 6 (01:15:19) : Jake La Motta bat Marcel Cerdan et devient champion du monde des poids moyens.

17. Paranoïa (01:19:08) : chez les La Motta en 1951, Jake tente de régler son téléviseur et questionne Joey : il est convaincu que son frère a une liaison avec Vickie. Après le départ de Joey qui ne parvient pas à raisonner Jake, ce dernier s'en prend à sa femme. Jake se rend ensuite chez son frère qu'il roue de coups. Il assomme Vickie d'un coup de poing alors qu'elle tente de s'interposer. Le soir, Vickie fait sa valise. Jake la supplie de rester.

18. Combat 7 (01:30:20) : 1950 à Detroit, La Motta conserve son titre face à Laurent Dauthuille. Après le match, Vickie enjoint Jake de téléphoner à son frère pour se réconcilier avec lui mais Jake, incapable de parler, raccroche le combiné.

19. Combat 8 (01:33:30) : La Motta perd son titre face à son adversaire de toujours : Sugar Ray Robinson. Joey suit le combat à la télévision.

20. Jake La Motta's (01:37:49) : 1956, la famille La Motta a emménagé à Miami. Jake, qui a pris beaucoup de poids, explique à un journaliste pourquoi il met fin à sa carrière de boxeur. Il se consacre désormais à son night-club. Vickie annonce à Jake qu'elle le quitte peu avant qu'il ne soit arrêté pour avoir accepté des jeunes mineures au sein de son établissement. Il se rend chez Vickie pour récupérer sa ceinture de champion et tente d'en revendre les pierres qui l'ornaient. Il ne parvient pas à réunir la somme nécessaire à l'abandon des poursuites qui pèsent contre lui.

21. En prison (01:50:13) : 1957, Jake est jeté en prison. Il martèle le mur de coups de poings et de coups de tête. Il prend conscience de l'homme qu'il a été jusqu'à présent et déclare « *Je ne suis pas cet homme là...* ».

22. Réconciliation (01:52:59) : 1958, Jake fait son numéro dans un bar minable. À la sortie, il aperçoit son frère Joey, le suit jusqu'à sa voiture et l'enjoint à se réconcilier avec lui. Joey reste distant mais promet de le rappeler.

23. Dernière entrée en scène (01:56:38) : dans sa loge du Barbizon Palace, avant d'entrer en scène, Jake répète son texte, le monologue dit par Marlon Brando dans *Sur les quais* d'Elia Kazan.

RÉCIT

Une vie en pointillés









Du début à la fin du film, on ne quitte jamais le personnage de Jake La Motta : quand il n'apparaît pas à l'écran, il est question de lui. Le spectateur a l'impression de suivre au plus près ce personnage hors du commun, de monter sur le ring avec lui, de pénétrer son intimité. Tout le paradoxe du film tient au fait que si le protagoniste est indéniablement le moteur narratif du film, on se sent malgré tout très extérieur à lui : les motivations de son comportement ne nous sont pas données. Ce sentiment tient en grande partie à la structure narrative du film : la vie du boxeur nous est relatée par blocs et non pas par un enchaînement de péripéties reliées les unes aux autres selon des liens de causalité.

Le premier procédé narratif choisi par Scorsese consiste à structurer le récit à partir d'un flash-back. Le film s'ouvre sur un Jake La Motta vieillissant, sur le point de monter sur scène. Par un raccord *cut* saisissant, le visage tuméfié du jeune boxeur se substitue au visage bouffi de l'*entertainer*. S'ensuivent une série de séquences accolées les unes aux autres nous menant à la scène finale où l'on retrouve La Motta dans sa loge. Le film se concentre sur vingt-trois ans de la vie du boxeur, alternant les séquences de combat, toutes datées et localisées, avec des moments de sa vie personnelle.

D'une violence à l'autre

La narration n'est pas à proprement parler continue : mis à part le flash-back, elle suit l'ordre chronologique des événements mais comme en pointillés, ne donnant à voir que certains épisodes soigneusement choisis pour leur densité émotionnelle. De nombreuses séquences hors du ring sont en effet construites de telle manière que la violence (qui éclate soudainement après une phase de tension intense) leur confère une dynamique propre qui les rend autonomes les unes des autres. Chacune atteint son paroxysme, sorte de point de non-retour : le récit doit alors s'interrompre et passer à la séquence suivante par une coupe franche, sous peine de s'épuiser littéralement. On pense par exemple à Jake qui demande à son frère de le frapper au visage, à Joey qui se jette sauvagement sur Salvy au Copacabana et le frappe avec une portière de voiture, à Jake qui bat sauvagement sa femme avant de se jeter sur Joey. Quant aux matchs, où la violence explose littéralement, ce sont de véritables condensés dramatiques des différents états ressentis par Jake : désir de reconnaissance, jalousie, sentiment d'indignité... Ils expriment en les synthétisant toute la névrose de Jake et son pendant positif : son énergie, son aura. Scorsese a dit à propos de *Taxi Driver* : « *Cela m'irrite toujours de ne pouvoir aller plus vite ! Je voulais accélérer l'allure du récit, mais en même temps éviter la fluidité de la continuité narrative classique*[1]. » Cette déclaration s'applique tout aussi bien à *Raging Bull*.

Le récit est dense, sans ligne de fuite, à l'image du ring délimité par ses cordes et des espaces clos dans lesquels Jake évolue le reste du temps (sa maison, l'appartement de son père, le Copacabana, la piscine entourée de hauts grillages, la cellule où Jake est emprisonné...), à l'image aussi de Jake qui reste enfermé en lui-même, ne s'exprimant que par monosyllabes et phrases tronquées. Lors de l'écriture du scénario, Scorsese a tenu à évacuer tout ce qui concernait la jeunesse de son personnage et aurait permis au spectateur de se projeter mentalement hors du présent du récit. Il a volontairement supprimé tout ce qui aurait explicité le sentiment de culpabilité de Jake (le livre décrivait notamment le meurtre impuni d'un bookmaker) : « *Comprenez-le bien, cette culpabilité ne ressort pas à un acte précis, elle est consubstantielle au personnage. Si vous avez hérité de cette culpabilité à la naissance, quelle chance avez-vous de vous en sortir*[2] *?* »

La seule véritable respiration de *Raging Bull* provient de l'insertion des films de famille en couleurs. La tension dramatique semble momentanément suspendue, le spectateur ressent soudain une forme d'apaisement alors que l'on parcourt plusieurs années de la vie intime des La Motta en moins de trois minutes. Les tranches de vie sont là encore juxtaposées les unes aux autres mais cette fois-ci elles ne contiennent aucune tension et le bonheur familial, manifeste dans chaque plan, semble irradier aussi le suivant.

1) Martin Scorsese, *Entretiens avec Michael Henry Wilson*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2005, p. 53.
2) *Ibid.*, p. 98.

Destruction / autodestruction

En classe les élèves pourront être invités à revenir sur la façon dont le film développe le schéma traditionnel de la descente aux enfers suivi d'une rédemption. Quels sont les éléments dramatiques qui nous indiquent que Jake s'enferme dans un schéma mental destructeur ? Quel est le rôle du flash-back inaugural ? Le parcours de Jake relève-t-il d'un destin auquel il ne saurait échapper ou n'est-il que la conséquence d'un comportement aveugle et inapproprié ? La fin du film insiste-t-elle sur la déchéance du personnage ou bien est-elle porteuse d'espoir ? Les élèves pourront aussi s'interroger sur le rapport de Jake à la souffrance physique et à la souffrance morale : sont-elles corrélées ? Jake souffre-t-il ou se fait-il souffrir ?













MISE EN SCÈNE

Question de style



Raging Bull relève de ces films dont l'image dégage une telle puissance formelle qu'elle marque l'esprit du spectateur d'une empreinte indélébile. La vision d'un de ses plans suffit à nous faire reconnaître le film, comme il suffit de revoir un unique plan de *Nosferatu* de Murnau, de *Blow-up* d'Antonioni ou d'*Orange Mécanique* pour les nommer. Le film de Scorsese se donne pour ce qu'il est : la mise en images d'une pensée, la représentation formelle d'une subjectivité.
Si l'on retrouve bien la patte du réalisateur (sophistication des mouvements de caméra, longs travellings, recadrages nerveux), *Raging Bull* possède indéniablement un style propre, conjonction de plusieurs choix de mise en scène qui, malgré une profusion de détails et la reconstitution fidèle de la société italo-américaine new-yorkaise, tendent parfois à l'abstraction.

Image d'images

Au premier chef, notons le choix du noir et blanc qui, en 1980, ne peut pas passer inaperçu (voir ATELIER p. 19) et démarque assurément le film de l'ensemble de la production de l'époque. *Raging Bull* affirme sa qualité d'image cinématographique et renvoie à d'autres images en noir et blanc qui en constituent le référent : certains films des années 1950 auxquels Scorsese se réfère (voir GENRE p. 6), les actualités sportives qu'il voyait dans les salles de quartier, les magazines et ouvrages qui publiaient des photos de Jake La Motta. Refuser la couleur à *Raging Bull* est ainsi une façon de prolonger les souvenirs de cette période, élaborés en noir et blanc par la mémoire collective. Paradoxalement, il s'agit de donner une touche réaliste au film en l'inscrivant dans l'esthétique d'une époque (c'est-à-dire la perception d'une réalité médiatisée par ses différentes représentations) et de ne surtout pas se lancer dans une reconstitution qui se prétendrait objective.

Distorsions mentales

Le film est aussi l'occasion pour Scorsese de donner à voir la folie de son personnage, ou tout du moins de rendre sensibles les distorsions qui affectent non seulement son rapport aux autres mais aussi l'image qu'il a de lui-même. Il ne s'agit pas simplement de proposer des plans subjectifs de Jake au spectateur (même si le film comporte de très nombreux plans raccordés au regard du boxeur), mais de faire sentir, éprouver, toute la démesure de ses perceptions, de montrer le monde à travers le prisme d'une subjectivité malade.
À plusieurs reprises, Scorsese insère des plans filmés au ralenti. À chaque fois ils correspondent au point de vue de Jake sur ses adversaires ou sur Vickie et ses prétendants. Jake scrute la réalité avec une attention accrue et tout ce qui peut alimenter sa paranoïa est perçu avec une intensité toute particulière. Ces plans (filmés à chaque fois selon trois vitesses de ralenti différentes, 36, 72 ou 120 images par seconde, le cinéaste choisissant au montage celle qui convenait le mieux à la scène[1]) sont des images mentales, des représentations déformées de la réalité. Évidemment, Jake ne voit pas au ralenti mais ce procédé cinématographique est un moyen de suggérer que le boxeur s'englue dans sa propre névrose. La reprise de la cadence normale marque la sortie soudaine d'un état hypnotique et produit par contraste un effet d'accélération, notamment dans les scènes de combat où la puissance des boxeurs semble décuplée.

Sur le ring / hors du ring

Le film se caractérise enfin par une différence de traitement manifeste entre les séquences de combat et celles qui ont lieu hors du ring. Les premières font l'objet d'une mise en scène particulièrement complexe et sophistiquée, les secondes sont filmées beaucoup plus classiquement : champ-contrechamp lorsque deux personnages sont en présence, peu de mouvements de caméra si ce n'est pour suivre le déplacement des personnages, musique d'ambiance justifiée par le contexte (un orchestre, un voisin qui écoute de la musique...). Tout concourt à la sobriété pour laisser la place nécessaire aux acteurs et à leur jeu. La caméra semble simplement être là : elle laisse les personnages être eux-mêmes.
Sur le ring en revanche, Scorsese laisse libre cours à une multiplicité d'expérimentations formelles. Montage rythmique, caméra au poing aussi vive que les boxeurs qui évoluent autour d'elle, utilisa-



tion d'un *steadycam*[2] et d'une grue, focales variées et jeu sur la profondeur de champ, bande-son anti-naturaliste, expériences visuelles en tous genres : les matchs sont conçus tout autant pour en restituer la violence que pour nous faire ressentir le désordre mental de La Motta. Si le cinéaste est resté fidèle au déroulement des combats (Scorsese a étudié très précisément tous les matchs qui ont fait l'objet d'une reconstitution dans le film et les a décomposés mouvement par mouvement avant de demander à ses acteurs de les rejouer), chacun d'eux a fait l'objet d'un traitement singulier.
Le premier combat laisse encore place au public (1) mais le second est filmé sur le ring qui semble plus vaste et déformé car filmé à l'aide d'un grand angle (2). Le son devient aussi beaucoup plus irréaliste : on perçoit des cris d'animaux déformés par l'ingénieur du son alors que la caméra pivote sur elle-même et désoriente le spectateur qui a l'impression de recevoir les coups. Le troisième combat a été filmé au téléobjectif à très grande distance du ring, l'image est moins nette et les plans rapprochés ne suffisent à nous faire participer pleinement au combat. On y est sans y être, comme Jake qui perd le match sans comprendre pourquoi. L'aspect « ondulé » de l'image a été produit en plaçant des flammes sous la caméra : par l'effet de la chaleur, l'air s'est mis à trembler, comme s'il s'agissait d'un mirage (3). Pour le combat avec Janiro (4), contre lequel Jake se déchaîne, chaque impact a fait l'objet d'un bruitage différent et pour le match contre Fox l'ingénieur du son a utilisé le bruit d'une mitraillette pour chaque crépitement de flash.Quant au dernier combat contre Robinson, il s'agit d'une reprise et d'une variation de la scène de la douche de *Psychose* d'Hitchcock, dont le montage, qui découpe le corps de la victime et multiplie les impacts, fait ici figure de référence absolue : la stylisation est obtenue par l'abstraction physique (5, 6).
Ces procédés complexes, ce style on ne peut plus élaboré esthétisent la violence sans pour autant l'atténuer. Tout l'enjeu de ces séquences est de montrer un boxeur qui se bat comme s'il ne méritait pas de vivre : « *Quand Jake s'est laissé massacrer par Robinson, le commentateur de la télévision s'est écrié :* "Personne ne peut encaisser un tel châtiment !" *Il avait raison, et c'est pourquoi j'ai donné de ce châtiment une vision aussi stylisée,- abstraite si vous voulez, mais pas irréelle pour autant.* […] *Cette vision devient une projection mentale*[3]. »

1) Le ralenti s'obtient en faisant défiler au tournage la pellicule à une cadence supérieure à la cadence habituelle qui est de 24 images par secondes. À la projection, la cadence de défilement étant inférieure à celle du tournage, l'image est ralentie.
2) Caméra munie d'un système permettant d'atténuer les mouvements de l'opérateur.
3) Martin Scorsese, *Entretiens avec Michael Henry Wilson*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2005, p. 104.

Points de détails

Raging Bull développe en contrepoint des combats une ligne esthétique fondée sur une grande économie de moyens, parfois proche du documentaire. Il pourrait être éclairant de dégager comment cette attention réaliste se manifeste dans le film. Ce n'est pas la voie d'une reconstitution imposante qui est choisie mais celle d'une attention très précise aux détails.
Quelques plans sur des immeubles en briques assortis d'escalier métalliques suffisent à représenter New York.
Le choix des costumes ou une mélodie à la mode nous renseignent aussi sur l'époque et le milieu social des personnages.
Les accessoires, surtout, font l'objet d'une attention particulièrement minutieuse : le gros plan en insert sur une tasse dans un café ou sur la une d'un journal, la présence d'un crucifix dans une chambre produisent effet de réel particulièrement efficace. La présence de détails à l'image renvoie pourtant à son tour à une forme de subjectivité : celle du cinéaste qui met en scène ses propres souvenirs d'enfance.











SÉQUENCE
Duel fratricide

La séquence 17 (de 1:19:08 à 1:25:33) constitue l'un des points culminants du film. Elle propose un ultime face à face entre Jake et Joey qui aboutira à une séparation de plusieurs années. Jake, maladivement jaloux, ne peut s'empêcher de détruire le cercle familial. Cette fois, il s'en prend à son frère qu'il soupçonne d'entretenir une liaison avec Vickie. Toute la séquence est construite en champs-contrechamps, un choix de mise en scène caractérisé par sa sobriété, suscitant ici une montée d'une intensité dramatique peu commune servie par une direction d'acteur exemplaire.

La séquence s'ouvre, comme souvent dans le film, par un plan sur lequel s'affichent le lieu et la date de l'action : « *Pelham Parkway, New York, 1950* ». Nous sommes chez Jake La Motta. Joey est filmé en plan rapproché, affalé dans un canapé, les jambes allongées devant lui. Comme à l'accoutumée, il tente de raisonner son frère. Cette fois-ci, il s'agit d'une broutille : Jake s'acharne à faire fonctionner le téléviseur et, sans chercher l'origine de la panne et au grand désarroi de son frère, il secoue l'appareil. Le contrechamp nous montre Jake près de l'écran dont l'image est effectivement brouillée. Le troisième plan nous offre une vue d'ensemble de la pièce, un salon confortablement meublé où les deux hommes sont face à face. On entend la porte d'entrée se refermer et Vickie entre dans le champ. Elle s'avance dans la pièce, se dirige vers Joey, à qui elle donne un rapide baiser sur la bouche, puis vers Jake qu'elle embrasse pareillement. La caméra la suit alors qu'elle quitte la pièce et monte l'escalier, avant de revenir sur Jake et Joey. En trois plans, un rapport de symétrie/opposition est instauré entre les deux frères. Le champ-contrechamp campe le face-à-face (jamais plus dans cette séquence on ne reverra Jake et Joey ensemble dans le même plan), l'attitude identique de Vickie envers son mari et son beau-frère les pose comme rivaux. Jake n'a pu s'empêcher de s'enquérir d'où venait sa femme : le thème de la jalousie est amorcé. La pièce telle qu'on l'aperçoit semble carrée : elle a les mêmes proportions qu'un ring. Tout est mis en place pour le combat fratricide.
Celui-ci commence par les remontrances de Jake envers son frère à qui il reproche d'embrasser sa femme sur la bouche. L'attitude du boxeur contraste avec celle de Joey : le premier a le visage fermé, le regard dur et mène la discussion en assommant son frère de questions. Le second reste assis dans le canapé, tente de répondre aux attaques, en ramenant tout d'abord Jake sur le terrain sportif : Jake a grossi et continue de « *bouffe[r] comme un goinfre* » alors qu'il doit défendre son titre. Au détour d'un plan, on aperçoit en effet le ventre bedonnant du boxeur à travers sa chemise ouverte, signe d'un laisser-aller certain. Puis Joey est acculé à se justifier pour des faits datant de l'année précédente au Copacabana, alors qu'il était censé surveiller Vickie. La valeur des plans, demeurée identique depuis le premier échange, se modifie soudainement : on se rapproche des protagonistes, un échelon est gravi dans l'intensité de la discussion. L'espace entre les deux frères et le choix des cadrages sont en effet les seules variables de mise en scène de la séquence. Alors que Joey conserve cette nouvelle valeur de plan (il est désormais cadré un peu au-dessus de la taille), Jake est à nouveau filmé avec plus de recul (en plan taille, comme pendant toute la première partie de la séquence). Il ne s'agit en rien d'un retour à la normale puisqu'il est ensuite filmé en plongée selon un axe qui produit un effet d'étrangeté. Joey n'ayant pas bougé, cette plongée n'a aucune raison d'être si ce n'est de signifier que Jake sombre dans la folie. Elle intervient au moment où le boxeur déclare : « *Si j'entends quoi que ce soit, je jure que je tuerai quelqu'un.* », réplique qui fait bondir Joey, en hors champ tout du moins puisqu'on le trouve déjà debout quand la caméra s'attache à nouveau à lui. La plongée se trouve alors justifiée par son regard qui surplombe Jake.
La séquence se consacre maintenant à exprimer la distance qui s'est creusée entre eux deux : Jake s'avance vers la caméra et occupe la partie gauche du cadre, laissant vide la partie droite. Joey, quant à lui , occupe la partie droite, laissant un espace vide à gauche. Bien que face à face, les deux hommes n'ont jamais été aussi éloignés l'un de l'autre. Joey ne comprend plus où son frère veut en venir. « *Je ne répondrai pas. Je ne vais pas répondre. C'est débile* » rétorque-t-il à Jake qui lui demande s'il a couché avec Vickie. Il finit par quitter la pièce, laissant Jake seul dans le salon, apparemment insensible à la scène qui vient de se dérouler. Non content de s'en être pris à celui qui était le plus proche de lui, son frère, il se dirige maintenant vers sa femme.

Spirale paranoïaque

Scorsese a choisi de situer cette confrontation dans le salon des La Motta : nous pénétrons ainsi d'autant mieux dans l'intimité de Jake. L'agencement du décor ne doit rien au hasard : les deux fenêtres arborent des stores baissés alors que nous sommes en plein jour. Même la télévision, la « petite lucarne », ne fonctionne pas. Le décor est hermétique, tout comme Jake est imperméable aux arguments de son frère. La présence de l'appareil détraqué aux côtés de Jake dans presque tous les plans accentue son incapacité à communiquer. L'antenne à la forme incongrue et jusque ce qu'il faut de comique semble aimanter Jake qui penche la tête vers elle. Cette séquence en huis-clos nous fait toucher du doigt la claustration mentale de Jake. La répétition et la reformulation des questions sont le fruit d'un fonctionnement obsessionnel. On est pris dans une boucle et on fait du surplace. L'effet de répétition est renforcé par le panoramique qui accompagne Jake vers les escaliers : il emprunte le même chemin que sa femme au début de la séquence.
Construite autour d'une véritable montée en puissance de sa démence, la séquence n'offre aucune issue à Jake. Quant à Joey, peu importe ce qu'il a fait, il se défend et a l'air coupable. Il préfère donc prendre la porte.

Improvisation

Cette séquence a été très travaillée et structurée sur le papier. Rien dans sa mise en scène n'est laissé au hasard : la rigueur des cadrages et la gradation de l'intensité des échanges le prouvent. Pour autant, les acteurs improvisent. Des répétitions ont certes eu lieu pour caler certains dialogues, pour réfléchir à l'expression de la paranoïa de Jake et aux réactions sans effet de Joey. Mais lors du tournage, Scorsese a laissé carte blanche à ses deux acteurs. L'impression de naturel et la fluidité qui se dégage de cette confrontation est due au talent et à la complicité des deux interprètes. Véritable technique de direction d'acteur, l'improvisation a par exemple été très fructueuse pour susciter la stupeur de Joey/Joe Pesci lorsque Jake/Robert de Niro demande de but en blanc : « *Did you fuck my wife ?* ». Pesci, qui attendait cette question, a été surpris par De Niro lui demandant « *Did you fuck my mother* ? ». C'est son visage interloqué qui a été conservé au montage, raccordé à la question prévue dans le scénario. De façon plus générale, l'économie de moyens dont fait preuve cette séquence est au service du talent des acteurs.



Boxe à la maison

La séquence 17 se prolonge à l'étage, où Jake rejoint sa femme après le départ de Joey. Les paroles dures mais lucides de son frère à son encontre sont loin d'avoir affecté Jake qui poursuit son travail de sape en s'en prenant physiquement à Vickie. L'échange verbal entre les deux frères cède le pas à une violence que rien ne semble pouvoir freiner, comme en témoigne l'entrée fracassante du boxeur dans la salle de bain où Vickie a cru trouver refuge. Cette dernière tient tête à Jake, comme son beau-frère un peu plus tôt, mais en vain : Jake agit comme un automate, il suit une trajectoire linéaire – psychiquement, mais aussi dans ses déplacements (le travelling dans la rue le montre bien) – qui le conduit droit chez son frère sur lequel il se jette pour le rouer de coups. Il assomme aussi sa femme qui tente de s'interposer.

Dans la même séquence, Jake ruine les liens fraternel et marital : il n'a plus personne pour le protéger de lui-même. Le surgissement de la violence, préparé par l'échange entre les deux frères, est également pris en charge par le montage et les mouvements de caméra de plus en plus rapides. La fin de la séquence est filmée à la manière d'un combat de boxe : caméra à l'épaule, selon divers angles qui contrastent avec la série de champs-contrechamps précédente mais aussi avec le plan fixe sur les deux enfants qui assistent à la scène, médusés.



PLANS

Courte vue

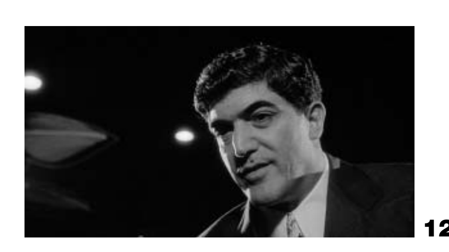

4


5


9


10


11


12


13


14


15

Au Copacabana, Jake, entouré de sa femme, de son frère et de la compagne de celui-ci, assiste à un one-man-show. Vickie se lève de table et croise Salvy avec qui elle échange quelques mots. Salvy se dirige alors vers Jake pour le saluer. Cette brève succession de plans permet de prendre la mesure du travail effectué par Scorsese pour mettre en évidence le décalage entre le point de vue de Jake sur la situation et la représentation objective de celle-ci (**début de la séquence 11, de 00:47:53 à 00:49:23**).

Les deux premiers plans campent le décor : un gros plan sur l'enseigne du Copacabana suivi d'un plan d'ensemble sur la salle bondée suffisent à nous plonger dans l'ambiance festive du night-club. À la faveur d'un panoramique, nous apercevons Jake et sa famille parmi les nombreux convives alors que l'*entertainer* enjoint à la foule d'applaudir cet hôte de marque. La salle est filmée en plongée, ce qui correspond au point de vue du maître de cérémonie. Un raccord de mouvement nous rapproche alors du boxeur qui se lève pour saluer ses admirateurs. La caméra suit les déplacements de Jake et laisse apparaître Vickie à ses côtés. Dans le plan suivant, la caméra a reculé pour permettre de voir toute la tablée (4). Débute alors un jeu de champs-contrechamps où le champ de vision va se resserrer considérablement et qui va laisser transparaître le rapport obsessionnel que Jake entretient avec ceux qu'il considère comme ses rivaux. Un premier raccord de regard nous ramène quelques instants sur l'*entertainer*. Nous adoptons maintenant le point de vue de Jake : l'amuseur est filmé en contre-plongée, debout devant un microphone, entouré de deux musiciens. Ce plan contraste avec les précédents : les trois personnages, éclairés intensément, semblent surgir d'un fond noir qui rappelle les matchs de boxe, et le microphone fait écho à celui utilisé par l'arbitre à la fin des combats pour annoncer le vainqueur (5). Tout nous indique que Jake ne se défait jamais de l'impression d'être sur un ring et que toute sa vie est vue à travers ce filtre déformant que Pascal Bonitzer dépeint avec justesse : « *La Motta ne voit qu'en gros plans, il ne sort jamais d'un espace de ring, il ne voit jamais plus loin que ses poings. Mais de cette limite, de cette cécité, il souffre et se décompose*[1]. » Voir en gros plan ou isoler un personnage de son environnement : tel est le principe de mise en scène adopté par Scorsese pour suggérer la courte vue de Jake.

Les deux plans qui suivent accentuent le procédé : le cadrage s'est à nouveau resserré sur le boxeur qui se lève pour laisser passer Vickie. Désormais seul dans le champ, il est isolé du reste de la salle. Celle-ci n'existe plus que par la bande-son qui laisse percevoir une rumeur très atténuée. Jake suit sa femme du regard. Deuxième contrechamp, cette fois-ci sur Vickie qui salue Salvy. Deux effets caractérisent ce plan : la caméra qui se rapproche des deux personnages en travelling avant (alors que Jake reste immobile) et leurs voix trop audibles par rapport à la distance qui les sépare de Jake : toute sa jalousie s'exprime dans cette perception anormale de la situation. Le boxeur reste de marbre face à Salvy qu'il semble jauger comme s'il s'agissait d'un adversaire (9) : filmé au ralenti, on voit l'homme s'approcher, non pour l'attaquer, mais pour le saluer (10). Salvy serre également la main de Joey qui reste hors-champ (11) : Jake porte des œillères qui lui empêchent toute vue s'ensemble.

On quitte alors le point de vue de Jake pour un point de vue objectif sur la tablée : le boxeur n'est plus qu'un personnage parmi les autres. Certes il conserve une position centrale dans le champ, mais il est à l'écart des autres, mutique, trop concentré à fixer Salvy pour participer aux échanges d'amabilités (13). Il faudra que Joey prononce le nom de Tommy Como pour que Jake détourne momentanément le regard et fixe son nouvel adversaire (14) : Jimmy a à son tour droit à un ralenti et un travelling avant (15). Nouveau raccord de regard sur Salvy qui, manifestement gêné, préfère battre en retraite. C'est le moment que choisit Jake pour l'attaquer, symboliquement du moins, d'un geste emprunt du plus profond mépris : il fait mine de cracher un noyau dans sa direction.

1) Pascal Bonitzer, « La solitude sans fond », *Cahiers du cinéma* n° 321, mars 1981, p. 5.

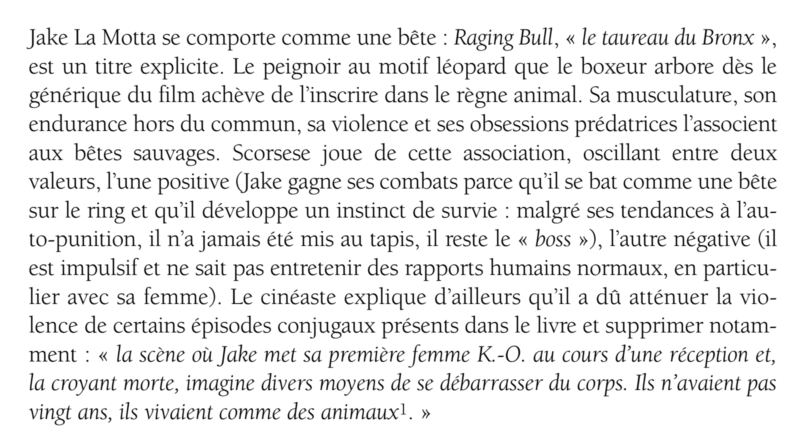
MOTIF
Animal











Jake La Motta se comporte comme une bête : *Raging Bull*, « *le taureau du Bronx* », est un titre explicite. Le peignoir au motif léopard que le boxeur arbore dès le générique du film achève de l'inscrire dans le règne animal. Sa musculature, son endurance hors du commun, sa violence et ses obsessions prédatrices l'associent aux bêtes sauvages. Scorsese joue de cette association, oscillant entre deux valeurs, l'une positive (Jake gagne ses combats parce qu'il se bat comme une bête sur le ring et qu'il développe un instinct de survie : malgré ses tendances à l'auto-punition, il n'a jamais été mis au tapis, il reste le « *boss* »), l'autre négative (il est impulsif et ne sait pas entretenir des rapports humains normaux, en particulier avec sa femme). Le cinéaste explique d'ailleurs qu'il a dû atténuer la violence de certains épisodes conjugaux présents dans le livre et supprimer notamment : « *la scène où Jake met sa première femme K.-O. au cours d'une réception et, la croyant morte, imagine divers moyens de se débarrasser du corps. Ils n'avaient pas vingt ans, ils vivaient comme des animaux*[1]. »

De la violence brute...

Le film joue sans cesse avec l'idée que Jake porte en lui une violence primitive, proche de l'animalité. Les dialogues sont clairs : un voisin qui ne supporte pas le tapage des scènes de ménage chez les La Motta le traite d'« *animal* » (traduit par « brute » dans les sous-titres français), Joey déclare quant à lui : « *C'est pas possible, tu ne peux pas boire, manger comme un animal et supporter ça. C'est pas possible.* »

La création de la bande-son par Frank Warner est également très signifiante : pour les séquences de combat, mais aussi pour la scène où Jake roue son frère de coups, l'ingénieur du son a utilisé différents cris d'animaux (éléphants, fauves... et d'autres encore dont il a gardé le secret) mixés à d'autres sons d'impacts. Même si l'on ne distingue pas clairement ces cris, pris dans le flux sonore, notre oreille les perçoit. La métaphore de la sauvagerie animale est donc bien présente, mais comme enfouie sous d'autres couches sonores. Or il s'agit précisément d'un questionnement que pose tout le film : Jake est-il *réellement* condamné à l'état de bête sauvage ? N'est-il que cela ? Sa quasi incapacité à s'exprimer, son visage fermé, souvent inexpressif, nous font douter de son intelligence. Pourtant, dans sa cellule, il crie son désespoir : « *They call me an animal. I am not an animal.* […] *I am not that bad. I am not that man.* » Pour la première fois sans doute, le spectateur ressent de la compassion pour lui.

... au pur esprit

Le film dépasse en fait la simple opposition binaire humanité/animalité : le comportement buté de Jake peut aussi bien être considéré comme une manière d'appréhender spirituellement, immédiatement le monde : La Motta « *existe à un niveau quasi primitif, presque animal. Donc il pense d'une façon différente, il est conscient spirituellement de certaines choses qui nous échappent ; car nos cerveaux sont trop encombrés d'idées intellectuelles et d'émotions. Et parce qu'il existe à ce niveau animal, il est peut-être plus près du pur esprit*[2]. » Jake ne serait donc pas en-deçà de l'humanité, mais peut-être au-delà.

Lors du dernier combat qu'il mène contre Sugar Ray Robinson, Jake fait figure de martyr : le commentateur déclare : « *Aucun homme ne peut endurer un tel calvaire* ». Qu'est donc La Motta ? Moins ou plus qu'un homme ordinaire ?

Retiré du ring La Motta grossit. Méconnaissable, son corps n'est plus qu'une masse encombrante. Alors seulement la conscience de La Motta peut s'ouvrir à ce qui semble être une révélation, une forme de rédemption.

C'est un véritable questionnement moral que pose ici Scorsese : qui sommes-nous pour juger autrui ? Qui sommes-nous pour juger de l'humanité ou de l'inhumanité d'autrui ? À la fin du film, Jake se regarde dans un miroir : quelle image perçoit-il de lui-même ? Se voir, littéralement ici *se réfléchir*, est la première étape qui mène à la conscience de soi et d'autrui et nous distingue de l'animal.

1) Martin Scorsese, *Entretiens avec Michael Henry Wilson*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2005, p. 97.
2) Martin Scorsese, dossier de presse du film.

« *Once I was blind and now I can see.* »

Les élèves pourront repérer dans le film les différents éléments qui élèvent Jake à une dimension spirituelle : accessoires et objets religieux, lumière, composition du cadre. Une attention particulière pourra être portée à l'expression non verbale des sentiments de Jake envers ses proches : lors de sa rencontre avec Vickie qu'il invite chez son père, puis avec son frère, en particulier lors de leurs retrouvailles. Les élèves pourront tenter de nommer ces sentiments, avec toutes les nuances nécessaires.

À la fin du film, Scorsese a inséré un extrait de l'évangile selon Saint Jean (« *Ce que je sais c'est que j'étais aveugle et que maintenant je vois* »). Comment comprendre cette référence ? À qui s'applique-t-elle ? Dans quelle mesure la vision de *Raging Bull* a-t-elle modifié notre propre regard sur Jake La Motta ? Plus généralement, le cinéma permet-t-il d'appréhender le monde avec davantage de clairvoyance ?





Story-board

Le *story-board* permet au réalisateur d'avoir une première représentation imagée du film à venir (le film n'est pas nécessairement story-boardé dans son intégralité, parfois seules les scènes d'action ou particulièrement découpées le sont).
Les élèves pourront eux aussi s'essayer à l'exercice : à partir d'un court synopsis, ils pourront dessiner la continuité des plans destinés à composer une séquence. Il leur faudra garder à l'esprit qu'il s'agit d'un document technique où doivent figurer avec exactitude les cadrages, mouvements de caméra, raccords, éclairage, déplacements des comédiens. Comment dès lors suggérer le mouvement, la profondeur de champ, suggérer la dynamique des raccords ?
Comparer un *story-board* à ce qui a été finalement tourné est également riche d'enseignements. Quels choix ont été conservés par le réalisateur ? Comment expliquer qu'il ait préféré d'autres options que celles proposées dans le *story-board* ?
L'exposition virtuelle consacrée au *story-board* sur le site de la Cinémathèque française(www.cinematheque.fr /expositions-virtuelles/storyboard) propose l'étude de plusieurs planches mises en regard avec les plans effectivement tournés dans les films correspondants.

TECHNIQUE

Montage



Extrait du *storyboard*, dernier combat de Jake. © Martin Scorsese. Tous droits réservés.

Le montage est l'étape que Scorsese préfère dans le processus de fabrication de ses films. Contrairement à certains réalisateurs, il tient à être présent dans la salle de montage. Aux côtés de sa monteuse, il visionne les meilleures prises et ajuste la durée des plans qu'il assemble selon un certain ordre et un certain rythme. Mais c'est avant même le tournage que Scorsese détermine l'agencement de ses plans. Pour *Raging Bull*, il a élaboré un *storyboard* très précis, où la composition de chaque plan est esquissée avec minutie et où sont également précisés les raccords. C'est ce *storyboard* qui sert de référence à Thelma Schoonmaker pour le montage final. Le cinéaste aime à rappeler que cette manière de travailler lui vient de son enfance : « *J'imagine que tout a commencé avec ces dessins que je faisais étant enfant. Ils correspondaient à des tentatives pour visualiser une histoire, et je les utilisais de façon un peu cinématographique.* […] *Quand vous passez d'un cadre à un autre, vous faites une coupure dans votre esprit. Enfant, je n'avais pas conscience de faire ça. Pourtant j'étais déjà aux commandes, en quelque sorte*[1]. »
Le montage dans *Raging Bull* est avant tout au service de la création de l'intensité : intensité des combats d'abord avec un montage qui joue sur la vitesse et les ruptures de rythme, les changements d'axe et d'échelle de plans. Pour ces séquences situées sur le ring, les plans s'enchaînent de façon à faire ressentir la brutalité viscérale des coups portés : des gros plans sur les visages sont raccordés à des plans moyens sur le ring, forçant ainsi le spectateur à ressentir les impacts. Scorsese fait ici le choix de la discontinuité et de la répétition : les micro-ellipses sont le principe moteur de ces séquences, ce qui permet de resserrer l'action autour de quelques gestes réitérés à l'envi (jeux de jambes, coups de poing, affaissements des corps...) et filmés sous des angles différents. Cette fragmentation de l'action, quasiment kaléidoscopique, accentuée par les coupes franches donne aux combats une dimension chorégraphique. Le montage lui-même se fait musical : « *J'allais filmer les plans comme des mesures de musique, comme pour le montage de* The Last Waltz[2] ». Ces mesures (les plans), composées de temps forts ou faibles et à la durée variable, sont segmentées par de petites barres verticales (les coupes franches) mais composent une mélodie unique (la séquence).
Dans les séquences hors du ring, le montage se fait beaucoup plus discret et fluide : les dialogues sont le plus souvent filmés en champs-contrechamps, les raccords de mouvement (quand Jake renverse la table de la cuisine dans la séquence 4 par exemple) et de regard assurent la continuité de l'action, à l'opposé de l'impression de morcellement des séquences de match. Alain Masson, qui a rédigé une critique du film dans la revue *Positif* à sa sortie, évoque « *la pénible continuité des violences quotidiennes dont la durée existentielle est un élément fondamental*[3] ». L'absence d'effets de montage spectaculaires est ici au service d'une autre forme d'intensité, plus sourde : celle de la violence domestique qui s'installe irrémédiablement et qui n'est pas régie par des règles du jeu équitables. La durée des plans s'étire et le rythme n'est plus imposé par le montage mais par le jeu des acteurs qui souvent improvisent. Charge alors à Scorsese et à sa monteuse de décider quand couper le flot des paroles pour conserver l'unité de la séquence. Le naturel apparent de ces moments où les dialogues dominent (la discussion entre Jake et son frère à la piscine ou leur dispute devant la télévision en panne) est, ironiquement, souvent le fruit du montage de plusieurs plans tirés de prises différentes. Tout l'art du montage consistant aussi à savoir créer du continu à partir du disparate.

1) Martin Scorsese, *in* Richard Schicker, *Conversations avec Martin Scorsese*, p. 451.
2) *Ibid.*, p. 456. *The Last Waltz* est le film précédent de Scorsese, documentaire sur le concert d'adieu du groupe américain The Band.
3) « Le boxeur transfiguré », *Positif* n° 241, avril 1981, p. 50.

TÉMOIGNAGE
Thelma Schoonmaker, monteuse







Photogramme correspondant au plan 25 du *storyboard* (cf. page précedente)



Photogramme correspondant au plan 26 du *storyboard* (cf. page précedente)

Thelma Schoonmaker est la collaboratrice la plus fidèle de Martin Scorsese : elle a monté tous ses films de fiction sans interruption depuis *Raging Bull* jusqu'au dernier en date, *Hugo Cabret* (2011). Elle a remporté l'oscar du meilleur montage pour *Raging Bull*, récompense qu'elle obtient à nouveau avec *Aviator* (2005) puis *Les Infiltrés* (2007).
En 1981, à la sortie de *Raging Bull* en France, elle accorde un long entretien à Olivier Assayas et Serge Toubiana pour *Les Cahiers du cinéma*. Elle revient longuement sur sa collaboration avec Scorsese, leur méthode de travail, mais aussi sur le rôle du son et de la musique dans le film.

« Profession : monteuse »
Entretien avec Thelma Schoonmaker par Olivier Assayas et Serge Toubiana
Journal des *Cahiers du cinéma*, n° 321, mars 1981
Propos traduits par Dominique Villain

Cahiers du cinéma : *Raging Bull* est le premier film de Scorsese que vous montez ?
Thelma Schoonmaker : J'ai rencontré Martin à l'université de New York, il avait alors vingt ans. J'ai monté son premier film, *Who's Knocking at My Door ?* Dont la moitié était en 35 mm et l'autre moitié en 16 qu'on a gonflé. Nous avons ensuite travaillé sur *Woodstock* ensemble, j'étais chargée de la supervision du montage. Ensuite je n'ai pas pu travailler sur ses films parce que je ne faisais pas partie du Syndicat. […] Entre temps j'ai travaillé avec Martin sur des documentaires à New York, nous filmions dans les rues, dans les manifestations contre la guerre et nous avons aussi travaillé pour la télévision publique de l'époque. […] Finalement le syndicat de New York m'a acceptée pour *Raging Bull* mais je ne peux toujours pas travailler à Los Angeles.

Cahiers du cinéma : La construction du film nous a semblé assez étrange, Mr Winkler nous a dit que vous aviez fait des changements au montage. Lesquels ?
T.S. : Surtout un, qui concerne les séquences de night-club. Il y avait de nombreux flashes-back tout au long du film. La première fois qu'on a visionné le montage avec Martin il faisait 2 heures 45 et c'était terrifiant, si violent ! C'était comme une agression contre les sens. J'ai eu le sentiment qu'il fallait tout enlever sauf la dernière scène de night-club. Ce fut le plus grand changement. Nous avons laissé tomber plusieurs scènes merveilleuses mais on ne pouvait faire autrement. En fait nous avons surtout raccourci. Les improvisations de Bob et Jo étaient très séduisantes, au départ on a tendance à tout mettre, puis on s'aperçoit qu'il faut être plus sévère et on coupe. […]

Cahiers du cinéma : Comment travaillez-vous avec Scorsese ?
T.S. : Aux *rushes* Martin est très attentif au jeu, De Niro aussi, qui assiste aux projections. J'écoute ce qu'ils disent et j'assemble leurs prises préférées à ma façon. Ensuite nous commençons à travailler ensemble. Souvent il veut des choses qui ne marchent pas mais je pense qu'il doit avoir sa chance de les voir, il faut essayer d'abord, ensuite on peut changer. […] Le montage est sa phase préférée, il n'aime pas le tournage. Il avait une idée très forte de ce à quoi devait ressembler le film et il s'y est tenu. Il voulait par exemple que tous les plans, en dehors des plans de combat, soient statiques et cadrés d'une certaine façon, les seules fois où il y a mouvement dans ces plans-là c'est parce qu'il y a une raison impérieuse. Il avait le style du film en tête depuis le début. Pour les combats il avait dessiné très soigneusement des *storyboards*. Il voulait surtout ne pas se répéter et tous les plans sont différents.

Cahiers du cinéma : Quand avez-vous commencé le montage ?
T.S. : Pendant le tournage, très tôt. Martin voulait voir à quoi ressemblaient les combats, si ça marchait. Nous avons monté le premier combat tout de suite. C'est difficile de tourner à l'intérieur d'un ring, être près et que cela ait l'air vrai. Il fallait trouver l'angle exact pour qu'on ne voit pas que De Niro ne frappe pas réellement mais fait seulement semblant.

Cahiers du cinéma : Combien de temps a duré le montage ?
T.S. : Un an, principalement pour des raisons de prise de poids de De Niro. Le mixage a duré deux mois, ça a été très difficile de faire comprendre à trois personnes ce qu'on voulait. Martin devait les diriger comme des acteurs ! Il leur fallait renoncer à la façon habituelle de mixer à Hollywood. […]

Cahiers du cinéma : J'ai été étonné de voir au générique une liste impressionnante de musiques que je n'avais pas reconnues !
T.S. : À toutes les phases du film Martin déteste les clichés. Donc au montage on ne fait pas ce qui se fait « normalement ». On dédramatise, on ne raccorde pas sur un gros plan là où ça se ferait. Dans l'emploi de la musique aussi Martin est plus subtil, plus compliqué, moins sentimental. Il a dû ré-éduquer les mixeurs. Pour chaque combat on avait au moins 40 bandes son. Il avait un monteur-son extrêmement doué, vraiment génial, il a eu un oscar pour *Close Encounters of the Third Kind*[1], c'est lui aussi qui a fait tous les sons de *Being There* de Hal Ashby : Frank Warner. Il a créé tous les effets spéciaux sonores de combats, que Martin a ensuite choisis. Il avait déjà travaillé sur *Taxi Driver*. Sur *Raging Bull* chaque bruit de coup est différent, quelques-uns sont même secrets, nous ne savons pas comment il les a faits. À la fin du film il a brûlé tous ses effets spéciaux pour que personne ne puisse les utiliser. Il pense que chaque film exige une nouvelle conception des sons, donc il détruit tout. Martin utilise la musique d'une façon très subtile mais les Américains en tout cas reconnaissent tous les airs. Il écoute tout le temps de la musique et il regarde tout le temps des films à la télévision. Il n'aime pas les musiciens de films sauf Bernard Hermann qui est mort juste après avoir fait la musique de *Taxi Driver*. Maintenant il utilise de la musique dont il fait lui-même l'expérience. Il est toujours en avance, en ce moment il écoute les « *new waves* » anglaises et américaines. […]

1) *Rencontres du troisième type* (Steven Spielberg, 1977)







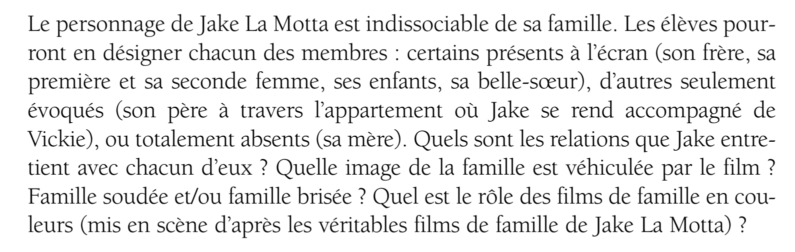




PISTES DE TRAVAIL

La famille





Le personnage de Jake La Motta est indissociable de sa famille. Les élèves pourront en désigner chacun des membres : certains présents à l'écran (son frère, sa première et sa seconde femme, ses enfants, sa belle-sœur), d'autres seulement évoqués (son père à travers l'appartement où Jake se rend accompagné de Vickie), ou totalement absents (sa mère). Quels sont les relations que Jake entretient avec chacun d'eux ? Quelle image de la famille est véhiculée par le film ? Famille soudée et/ou famille brisée ? Quel est le rôle des films de famille en couleurs (mis en scène d'après les véritables films de famille de Jake La Motta) ?

1. Joey

Si Jake apparaît seul sur le ring au générique, la présence de Joey en tant qu'entraîneur lors du premier combat donne le ton de leur relation. Joey est-il l'alter ego de Jake ? Lui seul semble veiller sur le boxeur, sur sa vie professionnelle et privée. Cette responsabilité peut-elle être envisagée comme une forme de compensation de la part d'un frère qui aurait raté ce que le cadet a réussi (au début du film Joey est célibataire alors que Jake est marié, il est sparring-partner alors que Jake est champion de boxe) ? Ou bien est-ce l'inverse ? Les élèves pourront s'interroger sur les points de dissemblance et/ou de complémentarité entre Jake et Joey (l'un reste taciturne quand l'autre est volubile, l'un ignore les conséquences de ses actes quand l'autre tente de le raisonner) mais aussi sur ce qui les rapproche : leur manque de respect vis-à-vis de leur femme. Les élèves pourront aussi s'interroger sur la jalousie qui semble être le nœud de la relation fraternelle. La photo des deux frères qui trône dans la chambre paternelle instaure une symétrie quasi parfaite entre Jake et Joey et ce double portrait s'interpose entre Jake et Vickie lors de leur premier baiser.

2. Vickie

Comment apparaît-elle à l'écran pour la première fois ? Quel type de femme incarne-t-elle ? Filmée en plans très rapprochés à la piscine, son corps est fragmenté et offert au regard de tous. Jeune, blonde, légèrement vêtue, elle semble davantage exister en tant que fantasme qu'en tant qu'individu. Cette impression évolue-t-elle au cours du film ? Quelles facettes de Vickie le spectateur est-il invité à découvrir (la jeune fille chaste, l'amante, l'épouse adorée, l'épouse maltraitée, la mère de famille, la femme de caractère) ? Correspondent-elles au regard de Jake ? Quelles distinctions peut-on faire entre Vickie vue à travers le regard de Jake et Vickie présentée en point de vue objectif ?
On s'interrogera aussi sur les sentiments de Jake vis-à-vis de sa femme. Le film suggère qu'il ne pense pas la mériter : lors de leur deuxième rencontre à la piscine puis lors de leur balade en voiture, ils sont physiquement séparés par une grille puis par le pare-brise du véhicule qui scinde très clairement le cadre en deux : au-delà de l'échec futur de leur union, la mise en scène semble indiquer que Vickie restera hors de portée de Jake. Sa jalousie maladive n'est-elle pas l'expression d'un sentiment d'indignité vis-à-vis de sa femme ? Que penser des symboles religieux (crucifix, icônes, chapelets) présents dans l'appartement paternel lors du premier rendez-vous des jeunes gens ? Pourquoi Jake rend-il impossible tout rapport physique apaisé avec Vickie ?

3. La mafia

La mafia peut également être considérée comme une famille au sens large. Quels sont les points de ressemblances ? La structure patriarcale de la mafia renvoie à celle de la cellule familiale italo-américaine, les mêmes valeurs « morales » y ont cours : la fidélité (et son pendant, la trahison) et l'entraide. La même violence aussi. Autant de valeurs que les élèves pourront compléter et développer. Ils pourront également être invités à tracer l'arbre généalogique de la « famille » : qui est à sa tête, qui est le « bon fils » ? Le « mauvais fils » ? Il est à noter que Scorsese n'a pas choisi par hasard son propre père pour incarner une figure de la mafia locale (on l'aperçoit au Copacabana et au café social, non loin de Tommy).

ATELIER

Le noir et blanc au temps de la couleur



Dans les années 1980, les films en noir et blanc font figure d'exception. Si la généralisation du cinéma en couleurs s'est faite lentement, au gré du développement des techniques, aux États-Unis la très grande majorité des films est en couleurs dès les années 1960.
Scorsese évoque plusieurs raisons qui ont présidé au choix du noir et blanc dans *Raging Bull*. Il permettait essentiellement un gain de réalisme. Mais le cinéaste a également fait valoir que la prise de vues et le tirage des copies en couleurs ne permettaient pas une bonne conservation des films. Depuis le déclin de Technicolor, la firme Kodak a en effet imposé son propre procédé, l'Eastmancolor[1], contre lequel Scorsese s'est mobilisé parce que les copies viraient très rapidement. La sortie de *Raging Bull* a été l'occasion pour le cinéaste de mobiliser la profession autour de la préservation des films en couleurs et de contraindre la firme à améliorer sa technologie.

En classe, on pourra interroger le choix du noir et blanc dans *Raging Bull*. L'évocation d'autres films tournés en noir et noir et blanc à l'époque où la couleur domine permettra d'évaluer les enjeux esthétiques associés à ce choix. Dans *Manhattan* (1979) de Woody Allen, l'absence de couleurs peut aussi être envisagée comme un hommage au New York des années 1940 et à la façon dont le cinéma a modelé notre perception de la ville. Mais dans *Tetro* (2010), un autre film (en partie) urbain, Francis Ford Coppola utilise le noir et blanc avec un éclairage très soigné, pour faire de Buenos Aires un décor atemporel et échapper à l'imagerie de la capitale argentine. Ainsi, en fonction des choix de mise en scène, le choix du noir et blanc produit des effets très différents.
Dans une autre direction, *Psychose* (1969) est un bon exemple où l'absence de couleur permet, d'une certaine manière, de mettre à distance la violence en en donnant une représentation stylisée. Hitchcock rapporte que la fameuse scène de la douche aurait été censurée si elle avait été tournée en couleurs, parce que trop crue. Qu'en est-il dans *Raging Bull* ? Le noir et blanc atténue-t-il la violence (les ecchymoses et le sang sont-ils moins impressionnants ?) ou au contraire la dramatise-t-il davantage ? On pourra aussi questionner l'emploi de la couleur rouge au générique. Quelle symbolique possède-t-elle ? Il semble qu'elle irradie dans la suite du film, conditionnant notre vision (à l'instar des spectateurs de vues Lumière qui croyaient voir rougir le fer du maréchal-ferrant en 1895).
Un autre film, plus récent, peut également constituer un bon support à la réflexion : *Jacquot de Nantes* (1990) d'Agnès Varda, où alternent les séquences en couleurs et en noir et blanc. La cinéaste revient sur l'enfance de son mari, Jacques Demy, d'après les souvenirs de celui-ci. Biographie filmée, *Jacquot de Nantes* navigue entre le passé – en noir et blanc –, le présent – en couleurs – et les souvenirs qui ont servi de matrice aux propres films de Demy – eux aussi en couleurs. Scorsese passe également du noir et blanc à la couleur lorsqu'il insère des *remakes* des films de famille de La Motta. Dans ce cas précis, la couleur permet-elle d'entrer plus avant dans l'intimité du boxeur ? Rend-elle l'identification plus aisée ?

1) Le Technicolor et l'Eastmancolor sont deux procédés de reproduction de la couleur, développés par la firme Technicolor pour le premier et par Kodak pour le second. L'Eastmancolor a peu à peu supplanté le procédé Technicolor trichrome à partir des années 1950 car il permettait de tourner sur une seule pellicule là où le Technicolor exigeait d'utiliser trois bandes noir et blanc à la fois, entraînées en synchronisme parfait, l'une sensible au rouge, l'autre au vert et la troisième au bleu. Les trois négatifs devaient ensuite être parfaitement superposés au moment du tirage des copies.

Atelier pratique

En guise d'atelier pratique, les élèves pourront s'essayer au tournage d'une même scène, en couleurs puis en noir blanc, pour dégager les différences de sens et d'atmosphère qui se dégageront de ces deux prises. Ce sera aussi l'occasion de mesurer les différences techniques qui président à ces deux types de tournage : comment penser en termes de contrastes et de valeurs de gris ? Comment organiser l'espace et le décor, concevoir l'éclairage, sachant que deux couleurs peuvent ressortir quand elles sont associées (le vert et le rouge par exemple) mais posséder la même tonalité de gris quand elles sont filmées en noir et blanc ?





FILIATIONS

Un film unique

« *Point d'emprunt, d'influence ou d'hommage dans Raging Bull*[1] »

Martin Scorsese est un très grand cinéphile et un excellent connaisseur de l'histoire du cinéma. La lecture des nombreux entretiens qu'il a accordés à des revues de cinéma ou en vue de la parution d'ouvrages sur son œuvre est édifiante : il cite avec une excellente mémoire un nombre considérable de films qui l'ont inspiré, qu'il a aimés ou qu'il considère essentiels à l'art cinématographique. Pour autant, ses propres films échappent à toute forme d'hommage révérencieux aux grands maîtres et déjouent la tentation de la citation de connivence. Scorsese a parfaitement intégré les leçons de ses prédécesseurs et a su en tirer parti pour forger son propre style. En ce sens, il s'inscrit pleinement dans l'histoire du cinéma, sans volonté de rupture, tout en inventant une mise en scène éminemment... scorsesienne.

Raging Bull, ne l'oublions pas, a d'abord été pensé contre ce qui se faisait à l'époque en matière de film de boxe. L'important était de se démarquer (voir GENRE p. 6). Sa profonde singularité ne doit pourtant pas nous faire oublier les nombreuses racines souterraines qui alimentent l'œuvre et qui remontent quasiment toute l'histoire du cinéma. On peut les classer selon deux grandes tendances : la première qui développe une propension certaine au réalisme et la seconde qui s'inscrit, à l'inverse, dans un courant qui privilégie la production de sens à travers des images très stylisées, élaborées en vue de produire un effet-choc sur le spectateur.

Réalisme et stylisation

Le néo-réalisme italien appartient à la première veine : il a eu une influence toute particulière sur Scorsese qui en reprend certaines caractéristiques tout en les adaptant au contexte historique et social de *Raging Bull* : le goût pour les tournages dans la rue et en décors naturels (ici, le quartier italo-américain de New York), le travail avec des acteurs non-professionnels, le goût pour le plan-séquence, pour le travelling (goût qui se manifeste par exemple dans la séquence où l'on suit Joey et Salvy dans la rue jusqu'à l'appartement du boxeur).

On retrouve aussi tout l'intérêt du néo-réalisme italien pour les scènes quotidiennes en famille : plusieurs plans de *Raging Bull* sont tournés dans la cuisine où se retrouvent femmes, maris et enfants et l'on entend toujours, par les fenêtres ouvertes, les éclats de voix des voisins et des airs de musique. Mais Scorsese opère une synthèse assez inattendue en mêlant à ces scènes caractérisées par leur simplicité et leur naturel, la présence très charismatique de Robert De Niro dont le jeu d'acteur est profondément inspiré par les méthodes de l'Actor's Studio. *Raging Bull* : synthèse de l'Italie et de l'Amérique.

Pour les séquences sur le ring, les influences sont tout autres. Le montage-choc ultra rapide, la variété des angles de prise de vues, l'usage des gros plans, les visages-icônes, tout ceci est très directement inspiré des théories d'Eisenstein sur la mise en scène cinématographique que Scorsese a bien évidemment lues. Le film se doit d'avoir un effet sur le spectateur, qui est tout d'abord invité à ressentir les images pour pouvoir les comprendre. C'est sur les pas du réalisateur russe que nous mène Scorsese lorsqu'il nous fait littéralement ressentir les coups. Et il est également un peu avant-gardiste quand il nous fait entrevoir, à travers une bande-son parfaitement irréaliste et à la limite de l'abstraction, la perception que La Motta a des événements. C'est bien la mise en scène qui est ici signifiante : chaque combat exprime une idée, un rapport singulier à l'adversité.

New York

Scorsese revendique bien sûr d'autres influences, comme certains films noirs des années 1940 : *Force of Evil* (1948), la première réalisation du scénariste Abraham Polonsky, a fasciné Scorsese pour les rapports entre frères et les conséquences d'une trahison qui y sont décrits. *Le Carrefour de la mort* (*Kiss of Death*, 1947) de Henry Hattaway est aussi l'une de ses références, pour la qualité de sa photographie.

Mais la parenté majeure de *Raging Bull* n'est peut-être pas à chercher au cinéma. Michael Chapman, le chef-opérateur du film, nous en livre la clé : « *Ce n'est pas un film noir, c'est du Weegge*[2] ». Le photographe américain qui arpentait New York le plus souvent la nuit, nous a laissé une œuvre où on sent l'urgence, la frénésie de la prise de vues. Il ne juge pas mais atteste de l'existence de ceux qu'il photographie : pègre, clients de night-clubs sordides où se côtoient femmes en robe du soir et malfrats minables. « *Chacune de ses photos évoque une sorte d'instantané de scénario, l'image arrêtée d'une histoire en train de s'écrire*[3]. » Quelle meilleure formule pour caractériser *Raging Bull* qui oscille lui aussi entre frénésie et suspension du mouvement ?



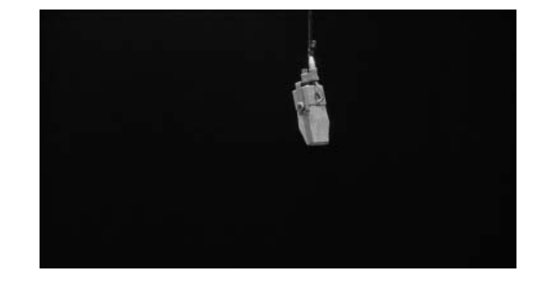


Weegee, *Lovers With 3D Glasses at The Palace Theatre,* 1943 (Amber, Side Gallery, Newcastle).

1) Michel Cieutat, *Martin Scorsese*, Paris, Rivages, 1986, p. 173.
2) Michael Chapman, commentaires sur le film en bonus du DVD de *Raging Bull*, version Ultimate, MGM/United Artists, 2005. On peut consulter une partie de l'œuvre de Weegee sur le site www.amber-online.com.
3) Hendrik Berinson, *in Weegee dans la collection Berrinson*, Paris, Gallimard, 2007, p. 16.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE






Raging Bull

Ouvrage

L'autobiographie de Jake La Motta qui a inspiré le film a été éditée en France sous le titre *Jake La Motta, comme un taureau sauvage*, trad. Jacques Martinache, Paris, Presse de la cité, 1980. Ouvrage épuisé mais disponible d'occasion.

DVD

Raging Bull (1980), de Martin Scorsese, version Ultimate, MGM/United Artists, 2005.
Le premier DVD de ce coffret propose trois commentaires audio passionnants (par Scorsese et Thelma Schoonmaker et des membres de l'équipe du film). Le second DVD propose un documentaire sur *Raging Bull* réalisé par Laurent Bouzereau.
Un dossier sur *Raging Bull* a été réalisé à l'occasion de la sortie de cette version Ultimate de *Raging Bull* : http://www.dvdclassik.com/critique/raging-bull-scorsese.

Revues

Dossier Martin Scorsese, *Positif* n° 241, avril 1981.
Pascal Bonitzer, « La solitude sans fond », *Cahiers du cinéma* n° 321, mars 1981.

Martin Scorsese

Revues

Éclipses n° 35, « Martin Scorsese », juin 2003.
Cahiers du cinéma n° 500, mars 1996, dirigé par Martin Scorsese.

Ouvrages

Thomas Sotinel, *Martin Scorsese*, Paris, Cahiers du cinéma / Le Monde, 2007.
Patrick Brion, *Martin Scorsese*, Paris, La Martinière, 2004.
Nicolas Schaller, Alexis Trosset, *Martin Scorsese*, Paris, Dark Star, 2004.
René Marx, *Martin Scorsese : regards sur la trahison*, Paris, 2003.
Jean-Philippe Domecq, *Martin Scorsese : un rêve italo-américain*, Paris, Hatier, 1986.

Ouvrages généraux

Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne, le temps des voyants*, Paris, Rouge profond, 2011. En particulier le chapitre 18 « L'œil, l'extase et l'agonie. Le style spirituel de Martin Scorsese ».
Peter Biskind, *Le nouvel Hollywood, Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg : la révolution d'une génération*, Paris, Le Cherche midi, 2002.
Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon, *50 ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, 1991.

Ouvrages de M. Scorsese (ou collaboration)

Richard Schickel, *Conversations avec Martin Scorsese*, Paris, Sonatine, 2011.
Martin Scorsese, *Mes plaisirs de cinéphile*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.
Martin Scorsese et Michael Henry Wilson, *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.
Michael Henry Wilson, *Scorsese par Scorsese*, Paris, Cahiers du cinéma, 2011 (Seconde édition, augmentée de *Entretiens avec Michael Henry Wilson*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2005.)
À ne pas confondre avec :
Scorsese par Scorsese, édition établie par David Thompson et Ian Christie, Paris, Cahiers du cinéma, 1990. (Ouvrage épuisé mais important)

Divers

CinémAction n° 139, Biopic : de la réalité à la fiction, dir. Rémi Fontanel, Charles Corlet, 2011.
Weegee dans la collection Berrinson, Paris, Gallimard, 2007.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.lux-valence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience…). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Chronique des années de boxe

À la croisée du film de genre et du film d'auteur, *Raging Bull* occupe une place toute particulière dans l'œuvre de Martin Scorsese. Point d'orgue de la collaboration entre le cinéaste et Robert De Niro, il retrace la vie du célèbre boxeur Jake La Motta, de ses premiers succès sur le ring jusqu'à sa retraite marquée par la déchéance physique et la solitude morale. Le film possède une très grande puissance formelle due à l'utilisation du noir et blanc mais aussi à un montage plus expressif que narratif (en particulier pendant les séquences de combat), à un travail exceptionnel sur la bande-son et un jeu d'acteur qui mêle rigueur et improvisation. *Raging Bull* fait alterner des séquences de la vie personnelle et familiale de Jake, filmées de façon quasi documentaire, et des séquences sur le ring, dont la violence stylisée exprime le profond sentiment d'indignité qui anime le boxeur. C'est une ligne de vie brisée qui se dégage, marquée par l'auto-destruction, mais qui laisse aussi entrevoir une possible rédemption. Bien davantage qu'une carrière sportive, *Raging Bull* met en scène le cheminement moral d'un homme dans lequel le cinéaste s'est personnellement reconnu.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est chargé de mission édition pédagogique au sein de Ciclic, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Suzanne Hême de Lacotte est docteur en esthétique et enseigne le cinéma à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle développe des projets d'éducation à l'image en lien avec le Forum des Images, Cinéma du réel ou Cinémas 93, et participe à la rédaction de documents pédagogiques, pour Ciclic notamment. Elle intervient régulièrement auprès des enseignants et des élèves inscrits au dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*.





